

UNIVERSITÉ DE PARIS. — FACULTÉ DE DROIT

DU CONTRAT

DE

REPRÉSENTATION THÉÂTRALE

THÈSE POUR LE DOCTORAT

Présentée et soutenue le mercredi 17 mars 1909, à 1 h.

PAR

Georges ADENIS-COLOMBEAU

AVOCAT A LA COUR D'APPEL

Président : M. AMBROISE COLIN.
Suffragants : { MM. PIÉDELIÈVRE, professeur.
 HITIER, agrégé.

PARIS

LIBRAIRIE NOUVELLE DE DROIT ET DE JURISPRUDENCE

ARTHUR ROUSSEAU, ÉDITEUR

14, RUE SOUFFLOT ET RUE TOULLIER, 13

1909



Digitized by the Internet Archive
in 2026

THÈSE
POUR LE DOCTORAT

La Faculté n'entend donner aucune approbation ni improbation aux opinions émises dans les thèses ; ces opinions doivent être considérées comme propres à leurs auteurs.

UNIVERSITÉ DE PARIS. — FACULTÉ DE DROIT

DU CONTRAT

DE

REPRÉSENTATION THÉÂTRALE

[THÈSE POUR LE DOCTORAT

L'ACTE PUBLIC SUR LES MATIÈRES CI-APRÈS

Sera soutenu le mercredi 17 mars 1909, à 1 heure

PAR

Georges ADENIS-COLOMBEAU

AVOCAT A LA COUR D'APPEL



Président : M. AMBROISE COLIN.

Suffragants : { MM. PIÉDELIÈVRE, professeur.
HITIER, agrégé.

PARIS

LIBRAIRIE NOUVELLE DE DROIT ET DE JURISPRUDENCE

ARTHUR ROUSSEAU, ÉDITEUR

14, RUE SOUFFLOT ET RUE TOULLIER, 13

1909

BIBLIOGRAPHIE

- Agnel.** — Code manuel des artistes dramatiques.
Annales de la propriété industrielle, artistique et littéraire, 1855 à 1908.
Annales du droit commercial français, étranger et international, 1807 à 1909.
Annuaire de la Société des Auteurs et Compositeurs dramatiques, 1879 à 1909.
- Astruc.** — Le droit privé du théâtre, thèse 1898.
- Bapst.** — Essai sur l'histoire du théâtre.
- Bayet.** — La Société des Auteurs et Compositeurs dramatiques, thèse 1908.
- Benjamin et Bugnet.** — Coulisses de bourse et de théâtre.
- Bonnassies.** — Les auteurs dramatiques et la Comédie-Française aux xvii^e et xviii^e siècles.
- Bureau.** — Le théâtre et sa législation, 1898.
- Cattreux.** — Etude sur la propriété des œuvres dramatiques et musicales.
- Chaix-d'Est-Ange.** — Discours et plaidoyers.
- Chappuzeau.** — Le Théâtre Français, 1674.
- Constant.** — Code des théâtres.
- De Beauchamps.** — Recherches sur les théâtres de la France.
- Des Essarts.** — Les trois théâtres de Paris.
- Le droit d'auteur* : Organe officiel du bureau de l'Union internationale pour la protection des œuvres littéraires et artistiques, 1888 à 1908.
- Despois.** — Les écrivains à Rome, *Revue des deux Mondes*, mars 1884.
- Le théâtre français sous Louis XIV.
- Doumic.** — Origines du Théâtre contemporain.
- Dupont-Rougier.** — Du contrat d'édition, thèse 1907.
- Gastambide.** — Histoire et théorie de la propriété des auteurs.
- Gazette du Palais.*
- Gazette des Tribunaux.*

- Guichard.** — De la législation du théâtre.
G. Harmand. — Réglementation du contrat d'édition.
— Le droit moral de l'auteur.
Hesse. — Code des théâtres.
Huard et Mack. — Répertoire de doctrine et de jurisprudence.
Journal des comédiens.
Journal des faillites.
Journal Le Droit.
Journal des tribunaux de commerce.
Lacan et Paulmier. — Législation des théâtres.
Le Senne. — Code des théâtres.
N. M. Le Senne. — Traité des droits d'auteur et d'inventeur.
Magnin. — *Journal des Savants*, année 1876.
Marcilhacy. — De la collaboration, thèse.
Ménard. — Mœurs et usages des Grecs.
Moniteur judiciaire de Lyon.
Nion. — Traité des droits d'auteur.
Pandectes françaises.
Petit de Julleville. — Les comédiens français au Moyen-Age.
Poincaré. — Plaidoirie pour la Société des Auteurs, 1906.
Pougin. — Dictionnaire du théâtre.
— La Comédie-Française et la Révolution.
Pouillet. — Propriété littéraire et artistique, 1908.
Recueils de jurisprudence d'Aix, Rouen, Douai, Bordeaux, Marseille,
etc.
Reichenbach. — Cession et transmission des théâtres, thèse.
Renouard. — Traité des droits d'auteur.
Répertoires de jurisprudence ; Fuzier-Hermann ; Labori ; Dalloz.
Signorino. — La collaborateur imposé.
Statuts de la Société des Auteurs et Compositeurs dramatiques. Traité
type de 1907.
Vivien et Blanc. — Législation des théâtres.
Vulpian et Gauthier. — Code des théâtres, 1829.
-

DU CONTRAT

DE

REPRÉSENTATION THÉÂTRALE

NOTIONS HISTORIQUES

L'étude du contrat qui se forme entre le directeur d'un théâtre et l'auteur d'une pièce, dans le but de faire représenter celle-ci, tel est l'objet de notre travail.

Bien que, sous sa forme actuelle, le contrat de représentation n'existe réellement que dans la période moderne, on observe cependant, dans l'antiquité, certains accords de volonté entre les auteurs et les directeurs de spectacles publics, accords d'après lesquels, moyennant une rémunération, l'auteur cède le droit de faire représenter sa pièce.

Athènes est le véritable berceau de la tragédie, et si toute la série des drames populaires qui se jouaient les jours de grandes fêtes religieuses proviennent du Ramayana, on peut dire que les deux poèmes grandioses d'Homère ont contribué beaucoup à donner à la tragédie grecque une forme spéciale et définitive.

Les Grecs avaient une véritable passion pour les spectacles et les réjouissances publiques qu'ils regardaient surtout

comme des actes de religion ; on honorait les dieux en y assistant. C'était Bacchus pour la tragédie ; Apollon pour la comédie. Le théâtre fut une institution religieuse avant d'être un amusement.

Les auteurs qui ont écrit sur les mœurs et les usages des Grecs (1) nous disent qu'à Athènes on jouait les comédies trois fois l'année par autorité publique, aux Fêtes Dyoni-siales, aux Fêtes de Bacchus Lénéen, et aux Fêtes Anthes-téries, enfin aux Panathénées tous les cinq ans. Le chorège était le véritable directeur de théâtre ; c'est lui qui réglait les dépenses, soit que le spectacle se donnât à ses frais, soit qu'il se donnât aux frais du public. Chacune des dix tribus avait son chorège qui rivalisait de magnificence et de goût avec les neuf autres. Le « chorodidascale » était le nom qu'on donnait au poète tragique, parce qu'il instruisait lui-même les acteurs. Des prix étaient attribués aux meilleurs ouvrages :

« Les poètes, soit comiques, soit tragiques, disputaient ce jour là le prix, et il y avait des juges ou des commissaires nommés par l'Etat pour juger du mérite de leurs pièces : après quoi, celle qui sur leurs suffrages était déclarée mériter le prix, se représentait aux frais de la République, avec toute la pompe possible (2). »

Pour prendre part à la lutte, il fallait, selon l'opinion la plus commune, présenter quatre pièces, la tétralogie des Alexandrins, trois tragédies formant trilogie, et un poème burlesque à personnages de satire qui rappelait les premiers dithyrambes. Chacun des concurrents recevait un chœur ; il organisait la mise en scène, et jouait lui-même le héros ou le dieu. Le poète en effet, à cette époque, était ordinairement

(1) Ménard, *Mœurs et usages des Grecs*, p. 88.

(2) Ménard, *Mœurs et usages des Grecs*, p. 88.

rement aussi l'acteur, et il chaussait le brodequin à hautes semelles de bois.

Le grand jour de la représentation arrivé, on jouait sans entr'acte pour chaque dithyrambe et même pour chaque trilogie du matin au soir, et le peuple, hommes, femmes, enfants, esclaves, venait, par acclamations, prononcer entre les concurrents.

Plus tard, la décision fut remise à cinq juges désignés d'avance. Le vainqueur recevait un bœuf et inscrivait son nom entre celui du chorège et celui de l'archonte éponyme sur les monuments publics d'Athènes.

Et n'était pas vainqueur qui voulait, puisqu'au dire d'Aulu-Gelle (1), Euripide qui avait composé soixante-quinze tragédies, ne remporta le prix que cinq fois.

Des représentations exceptionnelles étaient données pour fêter des circonstances mémorables, et pour perpétuer le souvenir de certains événements ; c'est ainsi qu'un concours tragique fut institué, lorsque Cimon rapporta à Athènes les ossements de Thésée. Sophocle y présenta sa première didascalie :

« Aphepsion le prevost — lisons-nous dans Plutarque à ce sujet — voyant qu'il y avait de grandes brigues et partialitez de faveurs entre les spectateurs, il ne voulut point tirer au sort ceulx qui devroient estre juges de ce jeu, pour adjuger le prix à celui des poètes qui l'aurait mieulx mérité ; mais quand Cimon et les autres capitaines entrèrent au théâtre pour voir l'esbatement, après qu'ils eurent fait les oblations ordinaires et accoutumées au dieu en l'honneur duquel se font les jeux, il les arresta, et leur feit prester le serment de juger selon le droit et l'équité à dix qu'ils estoient, de chaque

(1) Aulu-Gelle, liv. XVII, chap. 4.

lignée du peuple un ; et le serment presté, les fait seoir comme juges pour donner leur sentence lequel des poètes devroit emporter le prix. Si s'efforcèrent tous de faire le mieulx qu'ilz peurent pour la dignité des juges ; mais Sophocles par sentence d'iceux fut déclaré le vainqueur : dequoy Aeschylus, à ce que l'on dit, fut si dolent et si marry, qu'il ne demoura guères depuis à Athènes, ains s'en alla par despit en Sicile, là où il mourut (1). »

A Rome, du moins au début, le goût des lettres, on le sait, était infiniment moins répandu qu'en Grèce.

Cependant, et bien que des trois grands poètes comiques romains, Térence, Cécilius et Plaute, les deux premiers aient été esclaves et le dernier contraint, pendant trois ans, pour vivre, de tourner la meule d'un moulin à farine, il n'en est pas moins vrai « que le théâtre à cette époque était l'unique moyen littéraire de gagner sa vie sans recourir aux protecteurs et aux Mécènes. Nulle part l'on ne trouve que les libraires aient acheté leurs ouvrages aux écrivains ; les droits d'auteur n'existaient qu'au théâtre... Ces rémunérations n'étaient pas toujours de nature à faire la fortune d'un poète, mais elles étaient peut-être supérieures, en moyenne, et toute proportion gardée, à ce que reçurent Corneille et Racine pour leurs chefs-d'œuvre (2) ».

C'est ainsi que le succès de la pièce « l'Eunuque » de Térence fut tel qu'on le joua deux fois le même jour et qu'elle lui fut payée huit mille sesterces, soit près de deux mille francs.

Quant à Plaute, il fit une véritable fortune au théâtre,

(1) Plutarque, *Vie de Cimon XIV*, trad. d'Amyot.

(2) Eug. Despois, *Les écrivains à Rome* (*Revue des Deux-Mondes*, mars 1884, p. 781).

mais il faut dire que, comme Molière, il était à la fois chef de troupe, acteur et auteur. Il semble donc qu'à Rome, du moins à une certaine époque, le théâtre pouvait faire vivre ceux qui s'y consacraient ; cette ressource disparut d'ailleurs plus tard sous l'Empire, lorsque les Romains, au commencement de leur décadence, s'adonnèrent plus particulièrement aux jeux du cirque.

Revenons aux représentations théâtrales proprement dites.

Les édiles étaient chargés d'organiser les fêtes publiques. Un passage du prologue de « l'Eunuque » de Térence (v.22) nous apprend que la pièce se jouait devant le magistrat avant la représentation publique (1).

A cette époque, il y avait plusieurs troupes de comédiens. « Dès qu'une pièce est fatigante, on me l'apporte — dit un vieillard du prologue de « l'Heautontimorumenos » — est-elle facile à jouer, on la porte à une autre troupe (2). »

Ce que nous appellerions aujourd'hui « les droits d'auteur », c'était uniquement le prix d'achat des pièces. L'acteur du prologue de « l'Hécyre », s'adressant au public, pour lui demander d'écouter la pièce avec bienveillance, lui dit :

« Que votre silence en encourage d'autres à écrire et moi

(1) L'imagination pittoresque de Diderot nous a esquissé les premiers rapports de Térence avec le directeur de l'époque : « Le poète modeste arrive, mesquinement vêtu, son rouleau sous son bras. On l'annonce à l'inspecteur des théâtres, à l'édile Acilius ; celui-ci était à table. On introduit le poète ; on lui donne un petit tabouret. Le voilà assis au pied du lit de l'édile. On lui fait signe de lire ; il lit. »

(2) « Si quae laboriosa est, ad me curritur :

Si lenis est, ad alium defertur gregem ».

(Térence, Prologue de l'*Heautontimorumenos*.)

à monter des pièces dont l'*achat* ne soit pas un mauvais marché (1). »

Si nous arrivons maintenant au Bas-Empire, surtout sous la période byzantine, on constate que sous les empereurs chrétiens, dans les divers jeux du cirque, le faste et la corruption triomphaient malgré l'Eglise. Et c'est précisément devant l'engouement pour ces jeux du cirque que le théâtre proprement dit disparut alors. Il ne renaîtra qu'au Moyen-Age.

Dans notre ancienne France, le drame, on le sait, est sorti de l'Eglise. A partir du Moyen-Age en effet, le clergé, tout en désapprouvant les spectacles profanes, permit certaines représentations dramatiques qui semblaient faire partie intégrante du culte, et qui avaient lieu, à l'occasion des grandes fêtes, dans les églises elles-mêmes.

On commença par les mystères, pour aller de la moralité à la sottie.

Laissons de côté les *jongleurs*, les plus anciens comédiens du Moyen-Age, espèces de charlatans, qui, au dire de Petit de Julleville, avaient acheté à Rutebœuf le « dit » de l'Erberie, sorte de monologue composé vers 1260 ; passons également sous silence les *fous*, véritables histrions qui sur la place publique débitaient leurs boniments bouffons ; signalons seulement les *puy*s, sociétés littéraires existant en assez grand nombre dans les villes de l'Ouest et du Nord, et se réunissant en somptueuses assemblées. Sur une estrade, siégeaient le prince du Puy et des juges désignés d'avance

(1) ... « et date silentium,

Ut lubeat scribere alias, mihique ut discere

Novas expediat, posthac pretio emptas meo. »

(Térence, Prologue de l'*Hécyre*.)

chargés de décerner des prix aux poètes les plus habiles qui récitaient leurs vers devant eux, d'où une grande ressemblance avec les concours littéraires de la Grèce.

Ces *puy*s léguèrent leur genre aux *confréries* qui représentèrent alors les mystères.

Jusqu'à cette époque, c'est-à-dire jusque vers la fin du xiv^e siècle, il n'y avait pas encore de théâtre à proprement parler ; les spectacles se donnaient la plupart du temps dans les monastères et les collèges, et c'est aux *confréries*, notamment aux fameux Confrères de la Passion, que revint l'honneur d'avoir créé en France le premier édifice destiné aux actions dramatiques : en 1398, ils établirent un théâtre à Saint-Maur-les-Fossés.

Ces confréries non seulement représentaient la pièce, mais le plus souvent la commandaient et la payaient de leurs deniers à l'auteur.

Il est bien évident qu'au Moyen-Age la propriété littéraire n'était pas respectée ; chacun prenait son bien et le bien d'autrui là où il le trouvait. Nous lisons dans *le Droit d'auteur* (année 1903, p. 96) que le premier auteur qui semble avoir eu l'art de se faire payer fut un chanoine du Mans ; ayant composé en 1452 un « Mystère de la Nativité, de la Passion et de la Résurrection », il le céda à l'échevinage de Paris pour dix écus d'or.

On le voit, certains rapports juridiques existaient, dès cette époque, entre quelques auteurs et les troupes joyeuses qui se chargeaient à elles seules de diriger l'entreprise et de représenter les pièces.

Le « Mystère de la vie des saints Crépin et Crépinien » fut commandé, payé et représenté à Paris en 1443 et 1459 par la confrérie des « cordouaniers » ; celle des maçons et charpentiers de Paris commanda au célèbre Gringoire « Une

longue vie de Monseigneur Saint-Loys, roy de France », à jouer par personnages, et la représenta en plusieurs fois, vers les années 1510 à 1515. Notons encore, d'après les documents de l'époque, que pour « le Mystère des Trois Doms », représenté à Romans vers 1509 en l'honneur des trois patrons de la ville, l'auteur, qui était un chanoine nommé Pra, reçut la somme assez rondelette pour l'époque de 225 florins, c'est-à-dire environ 2.200 francs ; et si, de nos jours, nombre de pièces ne sont reçues qu'à corrections par les directeurs, des exigences à peu près semblables paraissent avoir existé au temps de François I^{er} et des mystères, puisque nous avons recueilli cet amusant détail que le dit chanoine Pra avait un collaborateur, dans la personne d'un auteur de mystères fort célèbre, maître Chevalet, auteur de la « Vie de Saint-Christophe », qui fut chargé de « radouber » le mystère des Trois Doms et reçut pour ce travail sept florins, non compris un teston (onze florins) pour le « rhabillage » du rôle de messire Combez de Coppes. noble Romanais qui lui avait demandé ces corrections, au nom de la ville, ainsi que le porte la quittance annexée au Compte Général de 1509.

Après les confréries, citons deux sociétés, la *Basoche*, composée des clercs, qui joua des farces et des moralités, et les *Sots*.

Chacune de ces deux sociétés avait reconnu à l'autre le droit de jouer les deux répertoires (1).

A cette époque, l'auteur, le poète se confondent souvent encore avec l'acteur, et par suite, on ne rencontre guère de contrats entre l'auteur et la troupe ou le directeur de celle ci.

(1) V. Magnin, *Journal des savants*, 1856, p. 18.

Nous ferons la même remarque pour les *Enfans Sans-Soucy* (jeunes gens de bonne famille, dont le principal représentant fut Pierre Gringoire, à la fois acteur, auteur et directeur de théâtre), pour les *Sociétés joyeuses*, les *Ecoliers* et enfin pour les *Associations temporaires* qui ne se formaient que pour la représentation d'une œuvre dramatique, et prenaient fin avec elle.

Le 17 novembre 1548, le Parlement défendit de jouer le mystère de la Passion de Notre Seigneur et permit de jouer toutes sortes d'autres mystères profanes. Désormais, les auteurs, les poètes vont apparaître plus nombreux et donner leurs pièces soit à l'Hôtel de Bourgogne, que les confrères de la Passion avaient acheté en 1547, soit au théâtre du Marais, fondé en 1632 par Jacques Avenet qui l'installa d'abord rue Michel-le-Comte, puis en 1635 rue Vieille du Temple.

Sous le règne de Louis XIV, les spectacles obtiennent de plus en plus la faveur du public. Un troisième grand théâtre est ouvert à Paris : le Palais-Cardinal, où joue Montfleury.

Aidé de quelques jeunes Parisiens, Molière fait construire un théâtre sur le jeu de Paume des Métayers, rue des Fossés de Nesle : ce fut le « Théâtre Illustre ».

Molière voyagea d'abord en province, puis revint s'installer à l'hôtel du Petit-Bourbon et enfin au Palais-Cardinal ; après sa mort, la troupe se fixa à l'hôtel Guénégaud, tandis qu'une partie des acteurs du Marais avait été s'engager à l'hôtel de Bourgogne.

Ce fut le 21 octobre 1680 que la jonction de ces troupes fut ordonnée par le roi : c'est la date de la fondation de la Comédie-Française.

Le théâtre eut ainsi désormais ses comédiens de profes-

sion, qui n'étaient plus, comme par le passé, à leurs moments perdus, des acteurs et des poètes à la fois.

Ces comédiens, qui s'honoraient de porter le titre de « Comédiens ordinaires du Roy » ou « Troupe du Roy » formèrent alors une véritable société autorisée par privilège royal à régir elle-même son théâtre.

C'est en 1681 que fut formé l'acte de société, et depuis les comédiens se réunirent régulièrement en assemblées hebdomadaires pour prendre d'importantes délibérations et décider, à la pluralité des voix, toutes les questions d'intérêt général.

Ils remplacèrent le directeur autonome et contractèrent avec l'auteur, en se contentant, au lieu d'écrire eux-mêmes les pièces, de les jouer, ce qui souvent valait beaucoup mieux.

Ainsi, à ce moment, d'une manière générale les comédiens, réunis en société, faisaient fonction de directeur de théâtre. Les rapports entre ces sociétés de comédiens et les auteurs deviennent alors plus distincts : ils vont donner lieu à des règlements.

L'auteur qui nous fournit le plus de renseignements sur la façon dont se formait le contrat de représentation à la fin du xvii^e siècle, est sans contredit Chappuzeau. Son ouvrage *Le Théâtre François* (1674) est un document précieux pour l'époque.

Avant tout, il faut que l'auteur soit protégé par quelque membre de la troupe qui puisse obtenir une lecture de sa pièce par ses coassociés : « L'auteur communique sa pièce à celui des comédiens qu'il croit le plus intelligent et le plus capable d'en juger afin que selon son sentiment il la propose à la troupe ou qu'il la supprime. Car les comédiens prétendent et avec raison de pouvoir mieux pressen-

tir le bon ou le mauvais succès d'un ouvrage que tous les auteurs ensemble et tous les plus beaux esprits » (1).

Si le comédien, à qui l'auteur a laissé sa pièce pour l'examiner, estime qu'elle ne peut pas être représentée, il est inutile alors d'assembler la troupe pour la lui lire « étant à présumer que ce comédien a le goût bon » (2). S'il juge au contraire que l'ouvrage est excellent, l'auteur se rend au théâtre, un jour de comédie, et donne avis aux comédiens qu'il a une pièce à leur lire ; on prend jour et heure : on s'assemble au théâtre, ou en un autre lieu, et l'auteur « sans prélude ni réflexions (ce que les comédiens ne veulent point) lit sa pièce avec le plus d'emphase qu'il peut » (3).

Le contrat qui se formait alors, après la réception d'une pièce, entre la société de comédiens et l'auteur, n'entraîna d'abord pas des obligations bien définies de part et d'autre. Il fallait cependant bien, une fois la pièce reçue, traiter des conditions.

Quelles étaient ces conditions ? L'auteur, à cette époque, touchait-il des droits d'auteur ?

Jusqu'à Corneille, les auteurs ne retirèrent aucun bénéfice sérieux de leurs œuvres ; Mlle Beaupré, une actrice du théâtre du Marais, disait : « M. Corneille nous a fait un grand tort : nous avons ci-devant des pièces de théâtre pour trois écus, que l'on nous faisait en une nuit ; on y était accoutumé, et nous gagnions beaucoup ; présentement, les pièces de

(1) Chappuzeau, *Le Théâtre français*, 1674, Liv. II, p. 78.

(2) *Ibid.*, p. 79.

(3) *Ibid.*, p. 80 « A la fin de chaque acte, nous dit Chappuzeau, tandis que le lecteur prend haleine, les comédiens disent ce qu'ils ont remarqué de fâcheux ou trop de longueur, ou un couplet languissant, ou une passion mal touchée... Quand toute la pièce est lue, ils en jugent mieux ; ils examinent si l'intrigue est belle et bien suivie et le dénouement heureux ». (p. 81-82).

M. de Corneille nous coûtent bien de l'argent et nous gagnons peu de chose » (1).

Tout d'abord, ce furent les conventions réciproques qui intervenaient entre les auteurs et la société des comédiens qui fixèrent la part attribuée aux écrivains sur les produits pécuniaires des représentations théâtrales.

Les comédiens avaient deux manières de traiter :

L'achat au comptant fut le premier en usage. Les pièces se vendaient d'ailleurs fort mal. L'« Attila » de Corneille et sa « Bérénice » lui furent achetées 2.000 livres par la Comédie-Française.

Molière eut 1.000 livres pour « les Précieuses Ridicules », 200 louis pour « le Festin de Pierre », mais Molière, lui, pouvait dicter ses conditions, et les droits d'auteur qu'il toucha durant sa vie furent relativement considérables, puisqu'on a calculé qu'ils s'élevaient à 60.000 livres.

Quelquefois, les comédiens commandaient une pièce à l'avance, et ils en remettaient le prix à l'auteur, soit après la représentation, soit avant. En 1663, on versa à M. La Calprenède la somme de 800 livres pour une pièce de théâtre qu'il devait faire.

De pareilles transactions n'auraient rien eu de très naturel, si le théâtre eût été libre ; mais sous un régime de monopole, toute liberté disparaissait pour l'auteur, et c'est pour cette raison, comme le fait très justement remarquer Renouard, que la fixation des parts d'auteur « entraîna de si vives et de si longues querelles avec les comédiens » (2).

L'achat à forfait, qui constituait le premier système de rémunération que nous venons d'examiner, fut assez rapide-

(1) Cité par J. Bonnassies, *Les auteurs dramatiques et la Comédie Française aux XVII^e et XVIII^e siècles*, 1874, p. 1.

(2) Renouard, *Traité des droits d'auteur*, I, p. 213.

ment abandonné sur la demande des comédiens eux-mêmes, vers la seconde moitié du xvii^e siècle.

Le second système était le suivant : L'auteur devenait momentanément sociétaire du théâtre ; c'est-à-dire qu'il entraît en compte dans les dépenses et les recettes qui se faisaient pendant la durée des représentations de son œuvre, jusqu'à l'épuisement du succès, que déterminait vaguement l'épuisement de la recette. Avec ce mode de rétribution, l'auteur, suivant sa notoriété, touchait une ou deux parts d'acteur dans les bénéfices.

L'établissement de ce droit d'auteur proportionné à la recette remonterait, suivant Lérès, à 1653 : Tristan l'Hermite s'était chargé de lire « les Rivaux » de Quinault aux comédiens de l'hôtel de Bourgogne. Ceux-ci, croyant la pièce du lecteur, en offrirent 100 écus ; mais apprenant qu'elle était d'un jeune homme, ils n'en voulurent plus donner que 50. Tristan insista et leur proposa d'accorder dorénavant aux auteurs le neuvième de la recette, les frais déduits, tant qu'on jouerait les pièces dans la nouveauté, après quoi, elles appartiendraient aux comédiens, ce qui fut accepté.

Bien qu'on ne puisse affirmer l'authenticité de cette version que Chappuzeau ne rapporte pas, il n'en est pas moins vrai qu'à cette époque, c'est-à-dire à partir de la seconde moitié du xvii^e siècle, les droits d'auteur existaient.

Enfin, les comédiens avaient une « troisième manière de rétribuer les auteurs, ajoute Bonnassies, c'était de ne leur donner rien, ou à peu près. Celle-là s'appliquait aux débutants, qui devaient se contenter de la gloire » (1).

Lorsque toutes ces conditions, en ce qui concerne les

(1) Bonnassies, *op. cit.*, p. 12.

droits d'auteur, étaient bien arrêtées, « le plus souvent, l'auteur et les comédiens ne se quittaient point sans se régaler ensemble, ce qui concluait le traité » (1).

Il nous reste à examiner maintenant comment avait lieu, sous Louis XIV, la distribution des rôles et quelles étaient les règles relatives aux répétitions.

Pour ce qui est de la distribution des rôles, les difficultés existaient comme de nos jours : les beaux rôles étaient en effet disputés par les artistes désireux de se faire mieux apprécier du public. Mais ces petites émulations étaient surtout fréquentes parmi les troupes de campagne.

A Paris, afin de les éviter, c'était l'auteur qui distribuait les rôles.

« Quand l'auteur connaît la force et le talent de chacun (ce qu'il est bon qu'il sache pour prendre mieux ses mesures), les comédiens se déchargent sur lui avec plaisir de la distribution des rôles, en quoi il prend aussi quelquefois le conseil d'un de la troupe. Mais encore est-il souvent assez empêché et il a de la peine à contenter tout le monde » (2).

Lorsque les rôles sont distribués, les répétitions commencent ; si le temps presse, on fait un effort de travail, et l'on a vu de grandes pièces prêtes à être représentées au bout de huit jours de répétitions seulement ; cela ne serait guère possible aujourd'hui avec les exigences de la mise en scène.

L'auteur assiste à ces répétitions :

« Aux répétitions, l'auteur relève le comédien, s'il tombe en quelque défaut, s'il ne prend pas bien le sens, s'il sort du naturel dans la voix, ou dans le geste, s'il apporte plus ou moins de chaleur qu'il n'est à propos dans les passions qui en demandent. Il est libre aux comédiens intelligents

(1) Chappuzeau, *op. cit.*, II, p. 90.

(2) Chappuzeau, *op. cit.*, II, p. 94.

de donner aussi leurs avis dans ces répétitions, sans que son camarade le trouve mauvais, parce qu'il s'agit du bien public » (1).

La plupart de ces usages et aussi des conventions passées entre la société des comédiens français et les auteurs, dont nous venons de parler jusqu'à présent, ont été condensés relativement d'assez bonne heure, dans deux règlements de 1683 et de 1697 dits de « la Dauphine ». C'était en effet à la Dauphine que Louis XIV, après 1680, avait confié une sorte de surintendance des comédies française et italienne. Les premiers gentilshommes de la Chambre prenaient les décisions au nom de la Dauphine, et ils intervenaient fréquemment dans les rapports entre les auteurs et les sociétés de comédiens.

Le premier règlement de la Dauphine du 16 avril 1683 reconnaissait expressément aux auteurs le droit qui d'ailleurs leur avait été généralement laissé, ainsi que nous l'avons vu, de faire eux-mêmes la distribution des rôles, qu'ils devaient indiquer d'avance en double, pour éviter les difficultés.

Dans un deuxième règlement de 1697, nous trouvons un article 2 ainsi conçu :

« La pièce reçue, personne ne peut élever de difficultés relativement à la représentation. L'auteur distribue les rôles à son gré ; aucun acteur ne peut en refuser un. »

Quant à la rémunération, elle était fixée ainsi qu'il suit :

Art. 11. — Les auteurs ont deux parts sur dix-huit dans les pièces nouvelles en cinq actes, sérieuses ou comiques ; après prélèvement des frais ordinaires et journaliers de la Comédie. Les seize parts qui restent sont distribuées aux comédiens au prorata de leur intérêt social.

(1) Chappuzeau, *op. cit.*, II, p. 96.

Art. 12. — Les auteurs des petites comédies nouvelles en trois actes ou en un acte ont le dix-huitième de la recette dans les mêmes conditions. Pour faire valoir ces mêmes comédies, on donne aux auteurs le choix de deux pièces nouvelles à représenter en même temps, le jour qu'il leur plaît. On leur applique relativement aux frais ordinaires les mêmes règles qu'aux grandes pièces.

Le règlement des entrées attribuait en outre aux auteurs, tant qu'ils touchaient leurs parts, quatre billets pour les pièces en cinq actes, et deux pour les autres. S'ils délivraient des billets en plus de ce nombre, le prix en était précompté sur leur part.

Le nombre des représentations était fixé par la règle suivante :

« Lorsque les recettes faites par une pièce nouvelle en bonne saison, c'est-à-dire entre la Toussaint et Pâques, seront descendues deux fois de suite à 550 livres ou au-dessous, on quittera la pièce sans retour pour l'auteur » (1). On disait alors que la pièce était tombée dans les règles.

Toutes ces dispositions ne concernent que la Comédie-Française.

L'Académie de musique, qui s'était installée depuis la mort de Molière au théâtre du Palais-Royal, avait une administration confiée à une direction qui agissait sous le contrôle incessant d'un inspecteur général. Ce dernier donnait son approbation pour le choix des artistes et la distribution des rôles.

(1) Art. 6 du règlement de 1697. — Cet article fut modifié quelque temps après par un règlement du 27 avril 1699 qui déclara que les pièces quitteraient l'affiche, lorsque les recettes se seraient abaissées deux fois indistinctement, au chiffre de 550 livres, puis on revint à l'ancien système au mois de novembre 1699.

Nous avons un exemple de contrat passé entre Quinault et Lulli, ancien surintendant de la musique de la Chambre du Roi, et devenu directeur de l'Opéra : dans ce contrat, l'auteur Quinault s'engageait à composer chaque année un « libretto » moyennant une somme de 4,000 livres.

Sous la régie de Francine, le successeur de Lulli, fut établi le règlement très important du 11 janvier 1713 qui fut complété et modifié quelque peu par celui du 19 novembre 1714.

D'après ces règlements, les droits d'auteur, aussi bien pour le poète que pour le compositeur, étaient arrêtés à 100 livres par chacune des dix premières représentations de leur ouvrage et à 50 livres par chacune des vingt représentations suivantes, sans que l'un ou l'autre pût prétendre à une allocation supplémentaire, même dans le cas d'un succès durable.

Les auteurs des ballets et des pièces en trois actes devaient toucher 60 livres par chacune des dix premières représentations, et 30 livres pour chacune des vingt suivantes.

Cette fixation était très arbitraire et très injuste, puisque la trentième représentation faisait à jamais cesser les droits d'auteur, quel que fût le succès des ouvrages.

Ainsi en résumé, à l'aurore du XVIII^e siècle, on peut dire que les auteurs étaient durement traités ; on jouait leurs pièces quand on le voulait ; on cessait de les jouer quand on le voulait, car rien n'était plus facile que d'obtenir une recette très mince, en donnant par exemple une représentation, un jour de gala à la Cour.

Pendant tout le cours du XVIII^e siècle, l'organisation de

la Comédie-Française subit des modifications d'ordre intérieur extrêmement nombreuses.

Nous citerons seulement la décision du 18 avril 1746 ainsi conçue :

« Les pièces ne seront plus admises à une lecture publique en comité que lorsque les semainiers ou un comédien les auront jugées dignes de cet honneur. »

Le règlement du 23 décembre 1757 édictait les mesures suivantes :

Chacun des sociétaires, réunis en comité pour entendre la lecture d'une pièce, est pourvu de trois fèves : l'une blanche, pour l'acceptation simple, l'autre marbrée, pour l'acceptation avec changements, la troisième noire pour le refus. L'auteur seul peut distribuer les rôles ; l'acteur qui refuserait son rôle s'exposerait à une amende de 50 livres.

Quant à la rémunération, ce règlement la fixait ainsi qu'il suit :

La part d'auteur était fixée au $\frac{1}{9}$ pour les pièces en cinq actes ; elle était réduite au $\frac{1}{12}$ pour les pièces en trois actes, et au $\frac{1}{18}$ pour les pièces en un acte.

Signalons enfin le règlement très important du 1^{er} juillet 1766, rendu par les gentilshommes de la Chambre et qui s'occupe tout spécialement des rapports des auteurs avec la Comédie. Voici ses principales dispositions :

D'abord, les pièces ne seront soumises au comité de lecture que sur le rapport favorable d'un examinateur ; si celui-ci les juge indignes d'une lecture publique, il devra donner ses raisons « le plus honnêtement qu'il sera possible ». De même, après la lecture, chacun des acteurs juges doit écrire très poliment ses motifs d'acceptation ou de refus dont l'auteur aura connaissance.

L'article 8, § 4, disait :

« Pour obvier aux cabales des acteurs et des actrices, aux protections pour la distribution des rôles, l'auteur, avant de faire la lecture, remettra au Comité la distribution cachetée. Si la pièce est reçue, on fera lecture de sa distribution tout de suite ; si elle n'est reçue qu'à corrections, la distribution sera renfermée dans l'annuaire du semainier qui en répondra et qui la représentera lors de la seconde lecture, et elle sera rendue à l'auteur sans l'ouvrir, si l'ouvrage est refusé. »

Ce règlement de 1766 détermina jusqu'en 1780 les rapports des comédiens avec les auteurs. Il subit toutefois des modifications partielles :

Le 1^{er} avril 1768, un ordre des gentilshommes de la Chambre enleva aux auteurs le droit de faire la distribution de leurs pièces lorsqu'elles étaient « tombées dans les règles ».

A cette époque, les contestations entre les auteurs et la société des comédiens étaient nombreuses.

On raconte notamment qu'en 1774, M. Louvain de la Saussaye, auteur de « La journée Lacédémonienne » reprocha aux comédiens d'avoir cessé de jouer sa pièce avant qu'elle fût « tombée dans les règles ». Un procès eut lieu. Le compte-rendu fourni par les comédiens, et qui comprenait les dépenses de mise en scène auxquelles l'auteur s'était opposé, se terminait par ce singulier résumé :

« Recette de « La Journée Lacédémonienne » : 12.000 livres en cinq représentations. Frais ordinaires et extraordinaires : 12.101 livres, 8 sous, 8 deniers. Partant, l'auteur redoit à la Comédie : 101 livres, 8 sous, 8 deniers. »

Le compte des recettes était ainsi une source de difficultés. Les comédiens prétendaient par exemple ne devoir une part aux auteurs que sur la recette faite à la porte, sans faire entrer en compte le produit des loges louées à l'année.

Ces sortes d'affaires, d'après Renouard (1), étaient évoquées au Conseil et n'avaient pas de suite.

On voit, d'après ces détails, que les rapports entre la Comédie et les écrivains étaient très tendus ; d'ailleurs, le 14 janvier 1774, un ordre du duc de Darras enjoignit aux sociétaires, pour éviter les querelles, de ne plus discuter avec les auteurs que par écrit et de conserver des formes.

Les détails qui précèdent ne concernent que la Comédie-Française.

Pour l'Opéra, le seul arrêt qui nous intéresse porte la date du 30 mars 1776 ; il s'occupe de la rémunération :

Les honoraires des auteurs, soit du poème, soit de la musique, lorsque leurs ouvrages remplissaient la durée du spectacle, étaient de 200 livres pour chacune des vingt premières représentations, de 150 livres pour les dix suivantes, de 100 livres pour chacune des autres, jusques et compris la quarantième. Dans le cas où le nombre des représentations excéderait sans interruption celui de quarante, chacun des auteurs recevra une gratification de 500 livres. Pour les ouvrages en un acte, les honoraires, acquittés dans les mêmes conditions, s'élèvent à 80, 60 et 50 livres.

Un peu plus tard, une décision du 16 avril 1781 accorda aux auteurs des grands ouvrages une rétribution de 60 livres, perçue, leur vie durant, à toutes les représentations données après la quarantième, et une rétribution de 20 livres aux auteurs d'ouvrages en un acte.

Une organisation presque semblable à celle de la Comédie Française existait à la Comédie Italienne, qui avait été

(1) Renouard, *Traité des Droits d'auteur*, I, p. 218.

réunie à l'Opéra Comique en janvier 1762. Les gentilshommes de la Chambre donnèrent en 1774 un règlement concernant les rapports de cette Comédie Italienne avec les auteurs :

Lorsqu'une pièce avait été reçue à corrections, l'auteur pouvait exiger une seconde lecture, une fois les changements effectués. Les comédiens, après avoir reçu une pièce définitivement, ne pouvaient refuser de la jouer, ni en retarder la représentation, si ce n'est pour des causes graves dont les gentilshommes de la Chambre se réservaient l'appréciation. Et un registre devait être tenu, qui portait inscription des pièces nouvelles reçues, afin que chacune fût jouée suivant son rang. Les auteurs ne pouvaient plus retirer une pièce après sa troisième représentation ; de leur côté, les comédiens étaient tenus de n'en pas interrompre la carrière, tant qu'elle obtenait du succès.

La distribution des rôles appartenait aux auteurs et les comédiens ne pouvaient refuser ceux qui leur étaient confiés. La rémunération variait entre $1/9$ pour les pièces en trois actes et $1/18$ pour les pièces en un acte.

On voit que ce taux se rapprochait de celui qui avait été fixé en 1757 pour la Comédie Française. De plus, les auteurs avaient leurs entrées de un an à trois ans, et un certain nombre de billets de faveur.

A la veille de la Révolution française, la réglementation minutieuse que nous venons d'exposer, n'était plus observée : les gentilshommes de la Chambre étaient pleins d'indulgence pour les sociétaires qui ne tenaient même plus compte des règlements ; ils refusaient des rôles aux auteurs, malgré le système de la distribution cachetée ; les pièces reçues n'étaient jamais jouées à leur rang ; les tours de fa-

veur étaient de plus en plus fréquents, et les pièces nouvelles étaient jouées le moins souvent possible.

Ainsi les auteurs, victimes des comédiens, étaient sous leur domination. C'est alors qu'ils sentirent la nécessité de se grouper pour faire cesser cet état de choses ; à leur tête, se plaça Beaumarchais.

Après une polémique très vive qui s'engagea entre les sociétés de comédiens et l'auteur du « Barbier de Séville », on arriva à une sorte de transaction : l'arrêt de conseil du 9 décembre 1780.

L'article 12 de cet arrêt portait que les auteurs auraient 140 livres 16 sols sur 1000 livres pour les pièces en 5 ou 4 actes ; 107 livres 2 sols sur 1000 livres pour celles en 3 ; 71 livres 8 sols sur 1000 livres pour celles en 2 ou en 1.

Ces parts étaient prises sur la totalité de la recette, après déduction du quart et de 600 livres pour les frais ordinaires et journaliers ; défense était faite aux auteurs et aux comédiens de traiter des pièces à forfait ; tous traités semblables faits en futur seraient annulés.

Cet arrêt ne résolvait rien, ainsi que nous le fait remarquer Bonnassies (1). Il enlevait d'une part ce qu'il accordait de l'autre. A la vérité, il faisait entrer dans le compte de la recette tous les éléments désirés par les auteurs ; il donnait à ceux-ci plus même qu'ils ne demandaient (le septième au lieu du neuvième) mais cette clause était anéantie par celle qui élevait de 1.200 et de 800 livres à 2.300 et 1.800 livres la somme déterminant la « chute dans les règles ».

Dès le début de la Révolution française, les auteurs commencèrent à se plaindre de cet arrêt de conseil de 1780.

(1) Bonnassies, *op. cit.*, p. 91.

Ils adressèrent à l'Assemblée nationale une pétition en faveur de la liberté des théâtres, à seule fin de combattre le monopole excessif que la Comédie Française avait exercé pour ainsi dire depuis sa fondation. C'est Sedaine qui, remplaçant Beaumarchais, prit en mains la cause des auteurs.

Le décret du 13-19 janvier 1791 proclama que tout citoyen pourrait désormais ouvrir un théâtre et que les auteurs auraient un droit de propriété sur leurs œuvres (1).

Quelques mois après, la loi des 19 juillet - 6 août 1791 disait dans un de ses articles :

« La convention entre les auteurs et les entrepreneurs de spectacles sera parfaitement libre et les officiers municipaux, ni aucun autre fonctionnaire ne pourront taxer lesdits ouvrages, ni modérer, ni augmenter les prix convenus. »

Cette idée sera également reproduite dans le décret du 8 juin 1806 :

Art. 10. — « Les auteurs et les entrepreneurs seront libres de déterminer entre eux, par des conventions mutuelles, les rétributions dues aux premiers par somme fixe ou autrement. »

Ainsi les écrivains triomphaient : la Comédie-Française avait essayé vainement de lutter contre le mouvement des

(1) Article 3 du décret du 13 janvier 1791. — « Les ouvrages des auteurs vivants ne pourront être représentés sur aucun théâtre public, dans toute l'étendue de la France sans le consentement formel et par écrit des auteurs, sous peine de confiscation du produit total des représentations au profit des auteurs. »

Décret du 19 juillet-6 août 1791. — « Les ouvrages des auteurs vivants, même ceux qui étaient représentés avant cette époque, soit qu'ils fussent ou non gravés ou imprimés ne pourront être représentés sur aucun théâtre public, dans toute l'étendue du royaume, sans le consentement formel et par écrit des auteurs. »

idées et des esprits. Cependant, pour bénéficier des nouveaux principes de la façon la plus avantageuse possible, les auteurs s'associèrent, et c'est dans ces premières associations, et dans ce bureau d'agences dramatiques créé en 1791, par Framery qu'il faut voir l'origine de notre Société des Auteurs et Compositeurs dramatiques actuelle.

Framery avait été en effet chargé par les auteurs de percevoir leurs droits ; ces droits augmentèrent d'ailleurs rapidement.

De 2.200 livres en 1791, le total s'élevait à 100.000 livres en 1798. Il ne suffisait pas de faire rentrer les droits d'auteur, il fallait aussi conclure avec les directions des traités généraux ; c'est ainsi qu'en 1801, un traité intervint entre plusieurs directeurs et plusieurs écrivains, où toutes les difficultés, qui pouvaient s'élever à propos de la représentation des pièces, étaient prévues et solutionnées d'avance.

Le 7 mars 1829, sur l'initiative de Scribe, les auteurs se réunirent en assemblée générale, créèrent une véritable société : c'est là la date de la fondation de la Société des Auteurs qui fut constituée en société civile en 1837.

Ce caractère de société civile lui a été maintes et maintes fois contesté ; il lui est formellement reconnu par la jurisprudence, notamment par un jugement du tribunal de commerce de Marseille du 9 février 1880 (1).

La Société des Auteurs est une « Assurance mutuelle » entre les sociétaires et les directeurs pour assurer l'exécution des traités librement consentis avec ces derniers, ce qui ne peut être considéré comme contraire aux lois et à l'ordre public.

(1) *Journal de jurispr. marit. et comm. de Marseille*, 80.1.112.

Elle se compose de sociétaires, de stagiaires, de cessionnaires et de pensionnaires, et elle est administrée par un conseil : la Commission des Auteurs et Compositeurs dramatiques, nommée par l'Assemblée générale des sociétaires.

Cette Commission administre les affaires de la Société. Ses délibérations ont force de loi, ainsi qu'il résulte de deux jugements, l'un du 19 juillet 1860 (1), l'autre du 4 novembre 1863 (2).

En résumé, la Société des Auteurs, dont nous aurons souvent l'occasion de parler au cours de cette étude, a su grouper la plupart des écrivains dramatiques, et cela pour se défendre vis-à-vis des administrations théâtrales, pour assurer l'exécution des contrats relatifs à la représentation, et pour percevoir la rémunération due aux auteurs.

Ajoutons qu'à côté d'elle, il existe la Société des Auteurs, Compositeurs et Éditeurs de musique, dont le but est la défense mutuelle de ses associés vis-à-vis des entrepreneurs d'établissements publics, qui exécutent les œuvres musicales, avec ou sans les paroles originales, tels que théâtres, concerts, cafés chantants, et tous autres établissements exploitant les productions littéraires et musicales autres que les pièces de théâtre.

En résumé, jusqu'au xvii^e siècle, le contrat de représentation théâtrale n'existait pour ainsi dire pas ; il n'y avait que des accords de volonté difficilement saisissables. A partir de Louis XIV, jusqu'à la Révolution, de véritables conventions furent passées entre les parties, mais le monopole dont jouissaient les rares théâtres existant alors, empêchait ces conventions de se développer en toute liberté. Enfin,

(1) *Le Droit* du 21 juillet 1860.

(2) *Le Droit* du 14 novembre 1863.

au cours du xix^e siècle, les règles du contrat de représentation se sont précisées tout à fait, sous la double influence de la liberté théâtrale et de celle des conventions, d'une part, et de l'ensemble des décisions de jurisprudence, d'autre part, décisions qui, n'ayant à leur service que les principes généraux, sont arrivées, dans leur ensemble, à former un corps de doctrine qu'il nous faut maintenant exposer.

GÉNÉRALITÉS

DÉFINITION ET NATURE JURIDIQUE DU CONTRAT DE REPRÉSENTATION.

Nous avons appelé « contrat de représentation théâtrale » celui que passent un auteur et un directeur en vue de faire jouer, devant le public, des œuvres dramatiques.

Quelle est la nature de l'opération juridique qu'ils ont ainsi réalisée ?

A certains points de vue, on peut rapprocher le contrat de représentation théâtrale de la vente, du louage, du mandat et enfin de la société.

I. — On a soutenu tout d'abord que le contrat de représentation théâtrale n'était autre qu'un contrat de vente ; on a invoqué en ce sens les précédents historiques.

Nous avons vu, en effet, qu'au début, dans l'antiquité, et plus tard au moyen âge, on achetait souvent les pièces elles-mêmes et pour un prix déterminé.

MM. Vivien et Blanc, partisans de cette théorie, définissent la propriété littéraire « le droit exclusif de vendre, faire vendre et distribuer une production de l'esprit » (1).

Nous ne pouvons admettre cette opinion.

Voici un auteur dramatique qui a trouvé l'idée d'une pièce ; une fois son œuvre achevée, il en remet le manuscrit à un directeur ; si ce dernier accepte de représenter l'ouvrage durant un temps indéterminé, et s'engage à re-

(1) Vivien et Blanc, *Lég. des théâtres*, p. 301, n° 446.

mettre à l'auteur une certaine rémunération, il nous est impossible de dire que c'est là une vente, puisque l'auteur reste titulaire de ses droits de propriété littéraire ou artistique.

Certes, l'auteur d'une œuvre littéraire pourrait aliéner tous les droits qu'il possède sur elle, mais le cas est extrêmement rare dans la pratique, et nous ne l'envisageons pas ; on peut même affirmer qu'il n'existe plus aujourd'hui ; dans le contrat de représentation actuel, le directeur est obligé de représenter l'œuvre : c'est là l'objet véritable de la convention, tandis que s'il y avait vente, aucune obligation de ce genre n'incomberait au directeur, qui paierait bien à l'auteur un prix, mais ne jouerait pas la pièce si bon lui semblait. Nous verrons, de plus, au cours des développements qui suivront, que diverses conséquences du contrat de représentation excluent l'idée d'une vente dont la pièce serait l'objet. Nous dirons notamment que, malgré le contrat définitivement passé, l'auteur peut empêcher, jusqu'au dernier moment, la représentation de son œuvre. Nous dirons aussi que l'auteur n'abandonne pas la propriété de son œuvre, puisqu'il peut porter celle-ci sur une autre scène, dès qu'elle n'est plus au répertoire du théâtre avec lequel il avait primitivement contracté.

D'ailleurs Vivien et Blanc eux-mêmes reconnaissent que le contrat de représentation qu'ils assimilent au contrat de vente, a une nature un peu spéciale, puisqu'ils nous disent que « la vente de la propriété d'auteur, même sans aucune réserve, n'a pas les mêmes effets que celle des propriétés ordinaires et que l'acheteur d'une propriété littéraire ne peut pas se dispenser ni de publier, ni de représenter l'ouvrage » (1).

(1) Vivien et Blanc, *op. cit.*, nos 430 et 431.

II. — Demandons-nous, en second lieu, si le contrat de représentation théâtrale est un contrat de louage.

Il faut distinguer ici :

1° Le louage de chose (c'est-à dire le louage de l'œuvre littéraire) ;

2° Le louage de services.

Dans le premier cas, on suppose que le directeur est un locataire, qui, moyennant un prix, a le droit de jouissance d'une œuvre dramatique.

Suivant l'opinion aujourd'hui universellement admise, le directeur aura, en vertu de son contrat de louage, un simple droit personnel à la jouissance de l'œuvre. Si donc, postérieurement au contrat, l'auteur traite avec un autre entrepreneur de spectacles, le premier directeur, pour faire cesser le trouble, n'aurait qu'une simple action personnelle, sanctionnant, contre l'auteur, son droit de créance.

Or, il nous semble bien certain que le contrat de représentation, une fois passé, donne au directeur le droit d'agir personnellement et directement contre tout directeur qui aurait acquis sur la pièce des droits postérieurs aux siens.

Ajoutons, comme nous l'avons déjà fait, à propos d'une prétendue assimilation du contrat de représentation avec la vente, que, si ce contrat était un louage, le directeur-locataire ne serait nullement obligé de représenter la pièce : il serait simplement tenu d'en payer le prix. Il y a donc quelque chose de plus dans le contrat de représentation.

Que si nous cherchons maintenant à assimiler ce dernier à un contrat de louage de services, on peut relever tout au moins une certaine analogie dans l'hypothèse où un directeur a commandé une pièce à un auteur, moyennant une certaine rémunération.

Le cas est fréquent d'ailleurs, mais on ne distingue pas suffisamment ici la situation respective des parties, ce qui nous indique combien ce prétendu contrat de louage reste imprécis, et difficile à déterminer. Qui est locataire ? Qui est locateur ? Peut-on véritablement dire que l'auteur loue au directeur sa connaissance de l'art dramatique, son travail, ou le fruit de ses recherches, ou bien inversement que le directeur lui loue son aptitude professionnelle, ou ses connaissances spéciales ?

Le mot « services » lui-même ne saurait caractériser le contrat de représentation. Les « services » qu'impliquent les professions libérales, telles que celle d'auteur dramatique, sont en effet d'ordre trop élevé pour qu'on puisse les faire rentrer dans le cadre essentiellement juridique du contrat de louage.

Ajoutons, quand la pièce a été fournie par l'auteur au directeur, que ce dernier, dans l'hypothèse où le contrat passé serait un louage de services, peut user de l'œuvre, comme bon lui semble, du moment qu'il a payé le prix. Or, il n'en est pas de même dans le contrat de représentation qui l'astreint à faire jouer la pièce sans modifications.

On pourrait soutenir aussi que parfois le directeur ne voulant pas courir les risques d'une représentation à succès incertain, offre ses services à l'auteur ; en d'autres termes, un directeur consent bien à monter une pièce, mais à la condition que l'auteur en paiera les frais (1).

(1) On raconte à ce propos qu'un jeune homme, M. de Custine, arriva un jour chez Harel, directeur de la Porte Saint-Martin, un manuscrit sous son bras.

« Monsieur, lui dit l'excellent directeur, votre pièce me plaît beaucoup, mais il faut me garantir des frais qu'elle va m'occasionner. »

Le jeune dramaturge, riche d'ailleurs, acquiesça. Harel lui dressa alors un compte fantastique d'acteurs, d'actrices, de comparses, de figu-

Cette hypothèse est trop anormale pour qu'elle puisse, en s'appliquant à un cas tout différent, nous permettre de conclure que le contrat de représentation est un louage de services ; dans l'hypothèse considérée, en effet, les parties n'exercent plus leurs fonctions respectives ; le directeur est, pour ainsi dire, aux ordres de l'auteur qui le paie.

III. — Le contrat de représentation n'est pas davantage un mandat.

Le mandat, dit le Code civil, « est un acte par lequel une personne donne à une autre le pouvoir de faire quelque chose pour le mandant et en son nom ».

Or, l'auteur agit évidemment, en écrivant sa pièce, en son propre nom ; il n'est pas le mandataire, même salarié, du directeur.

Inversement, le directeur ne peut être mandataire de l'auteur, puisqu'il joue la pièce à ses risques et périls, puisqu'il traite en son nom avec le public. On ne saurait soutenir que celui qui paie son fauteuil d'orchestre à l'administration d'un théâtre traite, sans le savoir, directement avec l'auteur.

IV. — Reste le contrat de société.

Ici, on pourrait être tenté davantage d'opérer un rapprochement entre ce contrat et le contrat de représentation.

Un directeur apporte des capitaux : un auteur dramatique rants, de costumes, de décors, de musiciens, etc... Il alla même jusqu'à faire garantir à M. de Custine les trois premières représentations de sa pièce, soit 15.000 francs supplémentaires. Et comme Harel reconduisait l'auteur, Frédéric Lemaitre, qui avait sans mot dire assisté à tout l'entretien, s'avança vers Harel et lui désignant M. de Custine : « Comment, vous le laissez partir ? Mais vous êtes fou, voyons ! — Fou moi ! et pourquoi je vous prie ? — *Mais il a encore sa montre !*

apporte une pièce ; les deux parties ne s'associent-elles pas ? N'y a-t-il pas entre elles, tacitement tout au moins, une sorte de contrat de société ?

La négative nous semble certaine.

En effet, l'*animus societatis* n'existe pas dans le contrat de représentation théâtrale, alors que c'est là une condition essentielle du contrat de société.

De plus, l'auteur dramatique, dans le contrat de représentation, ne contribue jamais aux pertes, si la pièce n'a pas réussi ; et si le directeur, par exemple, fait faillite, il reprendra sa pièce purement et simplement, ainsi que nous le dirons plus loin. Or, le propre du contrat de société, c'est que tous les associés, s'ils participent aux bénéfices, doivent également contribuer aux pertes ; même si la pièce n'est jouée qu'une fois, l'auteur n'en garde pas moins la propriété littéraire et artistique de son œuvre qui est son seul apport.

En définitive, il faut bien reconnaître que le contrat de représentation théâtrale ne rentre pas dans la catégorie des contrats connus et classés dans le Code civil ; c'est un véritable contrat « inconnu », que les règles spéciales du Code n'ont ni prévu, ni étudié ; c'est une convention à part, par laquelle l'auteur d'une œuvre intellectuelle s'engage à remettre cette œuvre au directeur d'une entreprise qui de son côté s'oblige, à ses frais, risques et périls, à la faire jouer devant le public.

Ce contrat de représentation présente les caractères suivants :

Le directeur acquiert le droit exclusif à la représentation, en ce sens que l'auteur, comme nous le verrons, ne peut pas, une fois le contrat formé, porter sa pièce à un autre théâtre.

Le directeur contracte l'obligation de représenter la pièce :

c'est là l'objet du contrat, et non pas seulement la remise du manuscrit.

Le directeur supporte intégralement les pertes, tandis que l'auteur participe aux bénéfices.

Enfin, le directeur ne peut faire aucune modification, sans le consentement de l'auteur, à l'œuvre qu'il s'est engagée à faire représenter,

Quant aux autres caractères, purement juridiques, du contrat de représentation, ils sont déterminés très nettement par un jugement du tribunal de la Seine du 3 avril 1903 (1), qui statue pour le contrat d'édition dont la nature est analogue :

...« Attendu que dans l'état actuel de notre législation, la convention qui intervient entre un auteur et un éditeur, et qu'un usage ancien a dénommée « contrat d'édition », est un contrat « innommé », synallagmatique, et consensuel, par lequel l'auteur ou le propriétaire d'une œuvre littéraire confère à une autre personne, l'éditeur, le droit de reproduire cette œuvre par l'impression, de la publier, de la mettre en vente, et d'en faire une exploitation plus ou moins lucrative ;

«... Attendu qu'à raison de son caractère essentiellement consensuel, ce contrat atteint sa perfection, dès qu'il y a accord de volontés entre les parties intéressées ; qu'un acte écrit n'a d'autre utilité que de faciliter la preuve du concours de ces volontés et de préciser, dans ses détails, la portée de la convention ; mais que cette preuve peut aussi bien être rapportée par tous les modes légaux empruntés vis-à-vis de l'auteur aux règles du droit civil, puisqu'il n'est pas com-

(1) *Ann. Pataille*, 1904, p. 188.

mercant et vis-à-vis de l'éditeur, commerçant au contraire, à celles du droit commercial »...

Il n'y a qu'à changer dans ce jugement les mots « éditeur », et « édition », les remplacer par les mots « directeur » et « représentation », et nous obtenons ainsi l'énumération des caractères afférents à notre contrat.

Celui-ci est *consensuel* et *synallagmatique* par cela même que le seul accord des volontés est suffisant pour la perfection du contrat, et que les obligations qu'il engendre sont réciproques.

Notre contrat est de plus à *titre onéreux*, et il garderait ce caractère, suivant nous, même dans le cas où l'auteur ferait l'abandon de ses droits au directeur (ce qui arrive quelquefois en pratique), parce qu'il y aurait toujours des frais supportés par le directeur pour représenter l'ouvrage, et nous savons que c'est précisément cette représentation proprement dite qui fait l'objet du contrat.

Enfin, notre contrat est à la fois *civil* et *commercial* ; civil, en la personne de l'auteur, commercial, en celle du directeur.

A la fin de cette étude, lorsque nous étudierons les règles relatives à la compétence, nous examinerons quelles sont les conséquences qu'il faut tirer de ce double caractère.

Pour exposer en détail les règles relatives au contrat de représentation théâtrale, nous suivrons l'ordre strictement chronologique :

Dans une première partie, nous étudierons la formation du contrat.

Dans une seconde partie, nous rechercherons quels en sont les effets, c'est-à-dire les obligations qui en résultent pour les deux parties contractantes.

Enfin, dans une troisième partie, nous examinerons quelles sont ses causes d'extinction.

Notre étude portera exclusivement sur la jurisprudence française et exposera seulement les règles en vigueur en France.

PREMIÈRE PARTIE

FORMATION DU CONTRAT DE REPRÉSENTATION

Celui qui est à la tête d'une entreprise théâtrale, le directeur, a nécessairement besoin de s'adresser à des auteurs dramatiques ; ces derniers sont eux-mêmes obligés, pour être représentés, de se mettre en rapport avec les directeurs.

Auteurs et directeurs passent donc des contrats entre eux.

Il faut alors distinguer, comme nous essayerons toujours de le faire au cours de cette étude, suivant que l'on se trouve dans le droit commun, ou dans le cas où des traités ont été passés entre la Société des Auteurs dramatiques et les directeurs de théâtre.

Ce que nous entendons par « droit commun », ce sont les conventions dans lesquelles auteurs et directeurs sont libres d'insérer les clauses qu'ils veulent. Cette liberté résulte d'ailleurs des principes généraux du droit et de l'article 1134 du Code civil. Elle résulte aussi, plus spécialement pour le contrat de représentation théâtrale, de la loi du 6 août 1790 qui nous dit dans son article 2 que « la convention entre les auteurs et les entrepreneurs de spectacles sera parfaitement libre » ; enfin de l'article 10 du décret du 8 juin 1806 que nous avons déjà cité dans notre historique.

Ce droit commun est devenu exceptionnel, car aujourd'hui presque tous les théâtres de Paris et les directeurs de province ont des traités avec la Société des Auteurs.

Ces traités sont passés au nom de la Commission des auteurs avec les directions de théâtre ; ce sont de véritables codes annexes de la législation théâtrale, qui peuvent modifier dans une certaine mesure la liberté absolue qu'auraient, sans ces traités, les deux parties contractantes, l'une vis-à-vis de l'autre.

Ces conventions spéciales sont arrêtées d'après un type identique et règlent avec le plus grand détail les obligations diverses dont les directeurs de théâtre sont tenus envers les auteurs dont ils représentent les œuvres.

Jusqu'en 1890, les traités généraux se composaient de 65 articles ; en 1890, on régleta avec plus de précision les obligations des directeurs quant au contrat de représentation. Enfin, en 1907, il est intervenu entre la Société des Auteurs et la presque unanimité des directeurs de théâtre un nouveau traité-type, dont nous reproduirons, au cours de ce travail, les principales dispositions.

A l'heure actuelle, voici la situation en ce qui concerne ce traité : tous les directeurs des théâtres parisiens l'ont accepté sauf :

Sarah-Bernhardt ;

Porte St-Martin ;

Ambigu ;

Athénée ;

Folies-Dramatiques ;

Bouffes-Parisiens ;

Palais-Royal ;

Réjane

Quant à l'Odéon, on lui a laissé le bénéfice de l'ancien traité de 1890, et quant à la Comédie-Française qui n'a jamais eu de traité avec la Société des Auteurs, elle jouit vis-à-vis d'elle d'une indépendance absolue ; seuls, les princi-

pes du droit commun régissent les rapports de la Comédie-Française et des auteurs.

Ces règles générales une fois posées, entrons dans l'étude de la formation du contrat.

Tout contrat suppose une offre et une acceptation ; c'est ce concours de volontés librement exprimées qui donne à la convention sa force obligatoire.

Tant qu'il n'y a pas encore acceptation, il n'existe pas de contrat : l'auteur, qui a présenté sa pièce à un directeur, peut donc encore la retirer ; il peut y faire des changements, la faire jouer sur un autre théâtre. Ce point ne comporte aucune difficulté :

« Le retrait de la pièce, disent Lacan et Paulmier, empêche le contrat de se former ; il enlève au directeur le droit d'accepter ultérieurement, car il est de l'essence de toute convention que les deux volontés soient coexistantes, *concursus duorum in idem placitum*.

CHAPITRE PREMIER

PÉRIODE ANTÉRIEURE A LA FORMATION DU CONTRAT.

Nous allons supposer ici que le contrat de représentation se forme normalement, c'est-à-dire que l'auteur dramatique écrit d'abord sa pièce, puis fait choix d'un théâtre et dépose son manuscrit d'après la lecture duquel le directeur acceptera ou refusera la pièce. Mais signalons dès maintenant que le contrat de représentation se forme quelquefois, avant même le dépôt de la pièce, par la commande que fait un directeur à un auteur en renom.

SECTION I. — Choix d'un théâtre.

Pour faire représenter sa pièce, l'auteur est libre de choisir le théâtre qui lui convient.

Il n'en était pas de même autrefois ; des règles assignaient à chaque scène un genre déterminé :

« Le ministre de l'intérieur pourra assigner à chaque théâtre un genre de spectacle, dans lequel il sera tenu de se renfermer », disait l'article 5 du décret du 8 juin 1806.

Pour ne citer que quelques exemples, en 1806, le théâtre des Variétés, boulevard Montmartre, ne devait représenter que « des petites pièces dans le genre grivois, poissard ou villageois, quelquefois mêlées de couplets, mais toujours sur des airs connus ». Le théâtre des Variétés étrangères ne pouvait jouer que des pièces traduites des théâtres étrangers.

Ce régime dura jusqu'au décret du 6 janvier 1864 qui disposa dans son article 4 « que les ouvrages dramatiques de tous les genres, y compris les pièces entrées dans le domaine public, pourront être représentées sur tous les théâtres ». — Ainsi disparaissait l'obligation pour tel ou tel directeur de se renfermer dans les limites d'un genre particulier de spectacle.

Aujourd'hui donc, l'auteur choisit son théâtre à sa guise. Evidemment, si cet auteur est jeune, et s'il vient d'écrire sa première pièce, il ira la porter au théâtre où il croira avoir le plus de chances de la faire accepter, et il sera encore probablement très heureux, si, après avoir essuyé plusieurs fins de non-recevoir, son œuvre est représentée sur une scène de troisième ou de quatrième ordre ; mais si l'auteur est un maître, le choix du théâtre sera alors l'objet de plus grandes préoccupations ; l'écrivain qui peut facilement se faire jouer, ira de préférence dans un théâtre où le nom d'un artiste en vogue se trouve en vedette sur l'affiche, et là où il saura trouver, en même temps qu'une troupe d'élite, une mise en scène plus luxueuse.

Il y a cependant un cas où l'auteur n'est plus libre : c'est lorsqu'il veut faire représenter son œuvre sur un théâtre dirigé par un de ses parents, et nous entendons un théâtre lié à la Société des Auteurs.

On lit en effet dans les traités de 1885 et de 1890 que le directeur, qui les a signés, s'interdit de recevoir et de faire représenter aucun ouvrage composé par un ou plusieurs membres de sa famille, sans avoir l'autorisation spéciale de la Commission des auteurs. Le directeur s'interdit en outre de recevoir et de faire représenter aucun ouvrage écrit en collaboration par un ou plusieurs membres de sa famille, sans s'être assuré, au préalable, que les auteurs pos-

sèdent une autorisation écrite de la Commission des auteurs permettant la collaboration. On comprend aisément le motif de cette restriction. Le directeur aurait une tendance à favoriser les membres de sa famille avec qui il pourrait prendre des arrangements trop avantageux pour lui.

A fortiori, le directeur lui-même n'a pas le droit de faire représenter sa pièce à son théâtre ; toutefois, s'il se double d'un auteur, ce qui arrive quelquefois, il peut écrire et faire représenter des pièces sur tout autre théâtre que le sien ; si les circonstances font qu'il devient directeur du théâtre où sa pièce a été jouée, il a le droit de la reprendre, sans avoir besoin de l'approbation de la Commission des auteurs.

C'est ainsi que M. Albert Carré, étant directeur du Vaudeville, fit représenter « la Basoche » à l'Opéra-Comique, ouvrage qu'il s'empressa de reprendre, lorsqu'il devint directeur de ce théâtre.

Demandons-nous maintenant ce qui se passe, quand l'auteur, non content de choisir un seul théâtre pour sa pièce, en choisit deux.

Il arrive en effet quelquefois, dans la pratique, que de jeunes auteurs, ayant plusieurs manuscrits de leur pièce, vont en porter un au Gymnase, par exemple s'il s'agit d'une comédie, un autre au Vaudeville et un troisième à la Renaissance. Admettons alors par hypothèse, hypothèse fort rare malheureusement pour les jeunes auteurs, que deux directeurs, celui du Vaudeville et du Gymnase, reçoivent en même temps l'ouvrage présenté. Comment trancher cette difficulté ?

On a proposé l'application de l'article 1141 du Code civil :

« Si la chose qu'on s'est obligé de donner ou de livrer à deux personnes successivement, est purement mobilière,

celle des deux qui en a été mise en possession réelle est préférée et en demeure propriétaire, encore que son titre soit postérieur en date, pourvu toutefois que la possession soit de bonne foi. »

Dans ce système, le directeur qui aurait le manuscrit de la pièce entre les mains, et qui l'aurait reçue, serait préféré à un autre directeur qui aurait reçu la même pièce, pourtant bien auparavant, mais dont il n'aurait jamais eu le manuscrit, et dont il ne connaîtrait que le sujet qui lui aurait été raconté par l'auteur.

Ce système est inadmissible, car il est de toute évidence que l'article 1141, pas plus que l'article 2279 ne peuvent s'appliquer ici et cela pour deux raisons : d'abord le manuscrit d'un ouvrage n'est point le titre de la propriété, et ensuite il est à présumer que les deux directeurs auront toujours eu le manuscrit entre les mains.

Nous déciderons donc, avec Vivien et Blanc et Guichard, que la préférence doit appartenir au directeur « qui le premier est devenu cessionnaire, suivant l'expression de Vivien et Blanc, à la charge pour lui de prouver sa bonne foi et de justifier légalement de la date du traité fait avec l'auteur » (1). Ce traité prouve en effet que l'auteur n'a pas pu disposer valablement d'un droit qui ne lui appartient plus.

Quant à la jurisprudence, elle distingue deux cas :

1^o D'une part, si le second directeur qui a accepté la pièce a eu connaissance de la première convention passée avec le premier directeur, la pièce est acquise au premier directeur et la seconde acceptation est considérée comme nulle :

« Attendu qu'il est reconnu par toutes les parties qu'au

(1) Vivien et Blanc, *Législation des théâtres*, n^o 404 et Guichard, *Législation des théâtres*, p. 121.

mois d'octobre 1850, Dumas et Maquet se sont engagés envers Hostein à lui remettre dans les trois semaines pour le théâtre de la Gaîté le manuscrit d'un drame « La Dame de Montsoreau » ;...

« Attendu qu'il est aussi reconnu que Dumas et Maquet se prétendant libérés de ce premier engagement, ont traité du même drame avec Billion pour le théâtre du Cirque ;

« Attendu qu'il n'est point justifié qu'à aucune époque la convention ait été résiliée entre les parties, soit expressément, soit par des actes qui prouvent leur mutuelle intention de la rompre ;

« Que le silence gardé pendant longtemps ne prouve pas autre chose que le consentement donné à différer l'exécution ;

« Que d'ailleurs, en juillet 1853, Hostein a fait à Maquet une sommation, et que celui-ci, loin de méconnaître le droit de Hostein, lui a fait des offres partielles et incomplètes ;

« Attendu qu'il n'existe aucune disposition réglementaire d'où l'on puisse faire résulter, dans le cas où sont les parties, la déchéance du droit de réclamer le manuscrit du drame qui n'a point encore été livré ;

« En ce qui touche la demande reconventionnelle de Billion :

« Attendu qu'il résulte des circonstances établies dans la cause qu'il a eu pleine connaissance de l'engagement pris avec Hostein, et que s'il a traité lui même avec Dumas et Maquet, c'est à ses risques et périls, et sous la condition qu'Hostein ne réclamerait pas l'engagement pris envers lui en 1850 ; qu'ainsi il ne lui est pas dû de dommages-intérêts ;

« Par ces motifs,

« Fait défense à Billion de recevoir et de représenter à la Dame de Montsoreau » ; ordonne la remise du manuscrit à Hostein... etc... » (1).

2° D'autre part, c'est le second cas, si le second directeur qui a accepté la pièce a ignoré la première convention passée avec le premier directeur, la pièce est acquise à celui des deux qui produit un contrat régulier (2).

Un des corollaires de ce second cas, est que si les deux directeurs produisent l'un et l'autre des engagements en bonne forme, la pièce doit rester au premier, et le second est en droit de réclamer à l'auteur des dommages-intérêts.

Mais si nous supposons que les deux directeurs acceptent le même jour ?

Il est alors impossible d'établir par documents certains à quel théâtre appartient la priorité.

Une théorie, celle de Lacan et Paulmier, estime qu'il ne faut pas s'attacher à l'ordre des représentations, sinon « ce serait faire d'un droit le prix de la course ; il faut laisser aux directeurs la faculté de faire jouer la pièce en leur réservant leurs actions en indemnité contre l'auteur qui les a trompés » (3).

Nous ne pouvons admettre ce système, car deux directeurs ne peuvent pas avoir le droit de monter tous deux la même pièce.

L'un des directeurs ferait un tort considérable à l'autre ; si la pièce était en effet mieux jouée, mieux présentée chez l'un, le public n'irait pas l'entendre chez l'autre :

... « La représentation simultanée, sur des scènes diffé-

(1) Trib. civ. Seine, 23 juin 1856 (*Gaz. Trib.*, 26 juin 1856).

(2) V. Trib. com. Seine, 26 septembre 1849, *Le Droit*, 27 septembre.

(3) Lacan et Paulmier, *Législ. des th.*, II, p. 111 et 112.

rentes, de deux pièces ayant le même sujet, ne peut être, pour l'une et pour l'autre, qu'une cause d'insuccès (1). »

Nous estimons que l'auteur, en présentant sa pièce à plusieurs directeurs, commet éventuellement une faute, car il sait, d'une part, que son œuvre peut être acceptée le même jour par plusieurs directeurs, et il sait, d'autre part, que cette acceptation multiple conduit à une impossibilité. Lors donc que la même pièce est acceptée le même jour par deux directeurs différents, nous admettons que l'auteur peut opter entre celle des deux acceptations dont il espère retirer le maximum de profit, mais que, d'autre part, il pourra être condamné à des dommages-intérêts, vis-à-vis du directeur auquel il manquera fatalement de parole, si, bien entendu, ce dernier directeur peut prouver que, dans la circonstance, il subit un préjudice.

Abordons maintenant une question beaucoup plus délicate et très controversée : que se passe-t-il, en cas de pluralité d'auteurs, s'il y a désaccord entre eux sur le choix du théâtre ?

L'un veut porter par exemple l'ouvrage au Gymnase, l'autre veut le porter à la Renaissance :

Cette question soulève encore aujourd'hui les mêmes difficultés qu'autrefois.

Nous examinerons successivement la doctrine et la jurisprudence.

En doctrine, les opinions sont très partagées.

Dans un premier système, que nous trouvons développé dans le *Répertoire de doctrine et de jurisprudence* de Huard et Mack, la théorie du mandat s'applique. Ces auteurs font

(1) Trib. civ. Seine, 4 avril 1867, *Ann. Pat.*, 1867, p. 127.

intervenir ici l'article 1859 du Code civil aux termes duquel « les associés sont censés s'être donné réciproquement mandat d'administrer l'un par l'autre et que ce que chacun fait est valable même pour la part de ses associés, sans qu'il ait pris leur consentement, sauf le droit pour eux de s'opposer à l'opération avant qu'elle soit conclue ».

Ils soutiennent que jusqu'à preuve contraire, l'auteur doit être considéré comme un mandataire de ses collaborateurs et que le consentement de l'un des auteurs suffit à un directeur de théâtre, tant qu'il n'y a pas d'opposition de la part des autres. Bien entendu, il faut entendre par là non pas une opposition à ce que la pièce soit jouée, mais une opposition à ce que la pièce soit jouée sur tel théâtre qui ne convient pas à l'un des auteurs pour telle ou telle raison.

En résumé, dans cette opinion, ou la pièce ne sera pas jouée du tout, s'il y a opposition des auteurs, ou elle sera jouée sur deux théâtres à la fois, si aucune opposition ne se produit, puisque le consentement d'un auteur suffit.

Dans un deuxième système, on combat l'idée de mandat. C'est le système de Lacan et Paulmier et de Vivien et Blanc.

Les premiers décident que chacun des auteurs peut porter la pièce au théâtre qu'il voudra et conclure des engagements distincts.

« En dehors de toute convention, disent-ils (1), le droit de l'un est égal à celui de l'autre ; celui-ci veût que la pièce soit jouée par un théâtre ; celui-là par un autre ; il n'y a pas de raison de préférence ni en faveur du premier, ni en faveur du second. Le droit étant le même des deux côtés, chaque auteur doit pouvoir l'exercer comme bon lui semble, sous la réserve du droit de son collaborateur dans le produit de l'œuvre commune. »

(1) Lacan et Paulmier, *op. cit.*, II, 68.

Les mêmes auteurs ajoutent que lorsqu'une pièce a été composée par deux écrivains, il est hors de doute qu'elle l'a été pour être représentée, et que si l'on devait reconnaître à l'un des auteurs le droit de s'opposer à ce que la pièce soit représentée, ce serait lui donner le droit de violer la convention qu'il a faite (1).

Ici MM. Lacan et Paulmier ne sont plus du tout dans l'hypothèse, et leurs conclusions sont inadmissibles : l'auteur, ou plutôt l'un des auteurs ne s'oppose pas à ce que sa pièce soit jouée, puisqu'il la porte à un second théâtre qui, suivant lui, vaut le premier. C'est au directeur de ce premier théâtre seulement que cet auteur fera défense de jouer la pièce. Voilà l'hypothèse ; et en cas d'opposition à la représentation sur ce premier théâtre, admise par les tribunaux, que décideront-ils ?

Cette intervention de la justice, MM. Lacan et Paulmier ne la comprennent pas. Ils disent que les tribunaux ne peuvent pas attribuer une pièce à tel ou tel théâtre, car il ne suffit pas en effet de la lire et d'en apprécier la valeur dramatique, il faut aussi pouvoir se rendre compte du genre de chaque théâtre, et des ressources que présentent la réputation et le jeu des acteurs, vérifications qui sortent de la compétence des tribunaux.

L'opinion de MM. Vivien et Blanc est sensiblement analogue à celle de Lacan et Paulmier. Ils prétendent comme eux que chacun des collaborateurs, agissant individuellement, pourra faire jouer la pièce, où il voudra, les autres profitant naturellement des droits d'auteur, et que le directeur d'un théâtre, qui n'aurait traité qu'avec un seul des auteurs, ne pourrait se plaindre de voir l'ouvrage porté sur

(1) Lacan et Paulmier, *op. cit.*, 67 et 68.

une autre scène par ceux qui ne se sont pas engagés envers lui (1).

En résumé, dans ce deuxième système, au cas où les deux auteurs sont en désaccord, chacun va où il l'entend, et la pièce sera jouée dans deux théâtres à la fois qui se feront concurrence.

On voit, par cette simple conclusion, combien ce système est défectueux.

Le troisième système est celui de M. Guichard qui combat l'opinion des précédents auteurs. Il déclare nettement (2) que les coauteurs ayant sur la pièce un droit égal, puisqu'il est de principe qu'en cas d'indivision, chacun des communistes ne peut disposer pour sa part de la chose sans le consentement des autres ayants droit et peut toujours s'opposer à la représentation sur un théâtre donné, la conséquence inévitable est en fait l'impossibilité de jouer l'ouvrage.

Ce système, dans ses conclusions, est nettement différent des deux autres : quoi qu'il arrive, selon M. Guichard, la pièce ne pourra pas être jouée.

Cette opinion est inadmissible, d'une part, au nom de l'art dramatique lui-même, en ce qu'il ne faut pas qu'une œuvre soit condamnée par la mauvaise volonté de certains des auteurs à ne jamais être représentée, d'autre part, au nom des principes généraux en matière de convention, puisque en collaborant à une œuvre théâtrale, les auteurs avaient contracté évidemment les uns vis-à-vis des autres l'obligation de la faire représenter.

Enfin, *dans un quatrième* et dernier système, qui nous semble préférable, on soutient qu'il n'y a qu'un arbitre sou-

(1) Vivien et Blanc, *op. cit.*, n° 426.

(2) Guichard, *Lég. des th.*, p. 122.

verain : la justice. Les tribunaux examineront les motifs sur lesquels se fondent les collaborateurs qui opposent leur refus et ordonneront la représentation de l'ouvrage si ces motifs ne sont pas sérieux. C'est le système que développe avec beaucoup de justesse M. Renouard, dans son *Traité des droits d'auteur* (p. 218).

La qualité de droit exclusif, nous dit-il, est de l'essence primordiale d'un privilège ; or, le privilège de l'exploitation d'un ouvrage, par exemple, ne change pas pour cela de nature par le fait qu'il appartient simultanément à plusieurs personnes.

« En faire un instrument de concurrence, c'est le détruire ; le concours de plusieurs exploitations rivales par chacun des auteurs ne serait possible qu'avec l'assentiment de chacun d'eux ; mais alors il existerait en vertu de leurs conventions ; si un seul d'entre eux se refuse à la dépréciation du privilège par la concurrence, il use aussi bien de son droit, par ce refus, que pour une exploitation partielle. En cas de dissentiment, les auteurs doivent recourir aux tribunaux. »

C'est également l'opinion de Nion (*Traité des droits d'auteur*, p. 288), celle de Gastambide (*Propriété littéraire*, p. 135 et 252), celle de M. Pouillet (*Propriété littéraire*, n° 112).

Que dit la jurisprudence ? Quelle a été son évolution ?

Un premier jugement en date du 30 avril 1853 (1) est à la fois partisan de la théorie du mandat (art. 1859, C. civ.) et de l'intervention de la justice :

« Attendu, dit ce jugement, que le droit de concéder à un théâtre la faculté de représenter une œuvre dramatique appartient essentiellement au propriétaire de l'œuvre ; que

(1) *Gaz. Trib. et le Droit* du 1^{er} mai.

si l'œuvre a été composée par plusieurs auteurs, chacun d'eux a un droit égal à être consulté, et que nul d'entre eux ne peut s'arroger le droit d'autoriser la représentation de la pièce, sur un théâtre, sans le consentement de son ou de ses collaborateurs ; qu'en cas de contrariété entre les volontés des auteurs de la pièce, c'est à la justice qu'il appartient de déterminer, entre ces volontés opposées, laquelle est plus favorable à l'exploitation de l'œuvre commune ;

« Attendu que si le consentement de l'un des auteurs suffit à un directeur de théâtre, tant qu'il n'y a pas d'opposition de la part des autres, c'est parce que l'auteur qui a autorisé doit être présumé, jusqu'à preuve contraire et conformément à l'article 1859 du Code civil, être quant à ce, le mandataire de ses collaborateurs. »

Un autre jugement du 8 mars 1884, du tribunal civil de la Seine, confirmé par un arrêt de la Cour d'appel du 13 mai 1884 (1), estima qu'on pouvait très régulièrement introduire contre le directeur de théâtre où devait avoir lieu la représentation d'une œuvre dramatique, l'action d'un des auteurs de cette œuvre pour s'opposer à cette représentation.

M. de la Rounat, qui avait succédé à M. Duquesnel dans la direction de l'Odéon voulait reprendre « Les Danicheff » d'Alexandre Dumas fils et Pierre de Corvin. Le premier voulait faire jouer la pièce à l'Odéon, tandis que de Corvin était entré en pourparlers avec M. Koning, directeur du Gymnase, et lui avait donné une adhésion écrite au sujet des « Danicheff ».

M. de Corvin exigea que la représentation de cette pièce ne pourrait être représentée contre son gré sur le théâtre

(1) *Ann. Pat.*, 1885, p. 50.

de l'Odéon, à peine de dommages-intérêts. Le tribunal, contre les conclusions du ministère public, lui donna gain de cause :

« Attendu qu'il suffit à Pierre de Corvin, pour justifier sa demande, d'établir qu'il a collaboré avec Alexandre Dumas à la pièce « Les Danicheff » ;

« Qu'au point de vue juridique, et à moins de conventions spéciales entre les intéressés, la collaboration assure à chacun des auteurs un droit égal et indivisible sur l'ouvrage, auquel ils ont pris part ;

« Par ces motifs,

« Fait défense à de la Rounat de représenter sur le théâtre de l'Odéon la pièce « Les Danicheff » sans le consentement de Pierre de Corvin à peine de 500 francs de dommages-intérêts par chaque représentation pendant un mois, passé lequel délai il sera fait droit. »

Sur appel de ce jugement, la Cour adopta les motifs des premiers juges.

M. de la Rounat, le directeur de l'Odéon, voulait faire cesser le désaccord, et faire déterminer la scène sur laquelle devait être à l'avenir représentée la pièce. La Cour déclara que M. de la Rounat n'avait aucune qualité pour la saisir de cette question qui ne pouvait être tranchée qu'en présence des deux collaborateurs, dont l'un, Alexandre Dumas, n'était pas représenté.

On voit que la Cour d'appel n'a pas tranché la question de savoir si les tribunaux pourraient déterminer la scène sur laquelle la pièce serait jouée, en cas de désaccord des auteurs. Dans une note des *Annales de la propriété littéraire*, rédigée par Pataille, on estime qu'au cas de dissentiment de divers auteurs sur le choix du théâtre, l'intervention de la justice doit être écartée, car « les considérations les plus

diverses et les plus personnelles, dit la note, déterminent les auteurs à choisir telle scène plutôt que telle autre » (1).

Nous ne pouvons que critiquer cette opinion, et nous nous en tenons au quatrième système, celui de M. Renouard.

Voici donc, en résumé, la question et sa solution, telle que nous la concevons :

Une œuvre dramatique, qui est le résultat d'une collaboration, est une œuvre indivisible ; cela résulte de la jurisprudence la plus récente :

« Considérant que le poème et la musique d'un opéra, faits en collaboration, ne constituent pas deux œuvres séparées, et indépendantes l'une de l'autre, mais une œuvre unique, indivisible, dont la propriété appartient indivisément à chacun des collaborateurs (2). »

De même, il a été jugé en matière de sculpture qu'une œuvre d'art, « résultat d'une collaboration, est indivisible et chacun de ses créateurs ne peut disposer d'elle qu'avec le consentement de l'autre » (Agen, 7 juin 1906, *Gaz. Trib.*, 6 septembre).

Cette décision doit avoir une portée très générale, et puisque le droit de copropriété des auteurs est bien établi, nous estimons donc que lorsqu'un collaborateur traite avec un directeur, le contrat ainsi passé lie tous les collaborateurs tant que ceux-ci, par leur silence, semblent adhérer à la convention, mais si, à un moment où il n'est pas encore possible de soutenir qu'ils ont réellement donné mandat à celui d'entre eux qui a traité, ses collaborateurs viennent déclarer que le contrat passé n'a pas leur adhésion, c'est encore au nom de l'intérêt dramatique lui-même que nous

(1) Note de Pataille sous 13 mai 1884 (*Ann.*, 1885, p. 50).

(2) Cour d'appel de Paris, 9 décembre 1905, *Pat.*, 1906, p. 185.

pensons que les tribunaux pourront trancher le débat (1), et si l'on nous objecte, comme le font certains auteurs (notamment Lacan et Paulmier), que les vérifications sur la réputation et le jeu des acteurs qui seraient nécessaires, sortiraient de la compétence de ces tribunaux, nous répondrons qu'il leur sera toujours facile d'ordonner une expertise par des spécialistes, choisis parmi des hommes de théâtre, connus et considérés, dont la décision s'imposerait à la justice.

SECTION II. — Dépôt du manuscrit.

Nous avons supposé, dans nos derniers développements, à propos des difficultés qui s'élèvent au sujet du choix d'un théâtre, que tout au moins dans certaines de nos hypothèses, le contrat relatif à la représentation elle-même avait été passé. Il convient maintenant de revenir en arrière et d'envisager seulement, comme définitivement acquis, le point suivant : l'auteur qui désire faire représenter sa pièce, a fait choix d'un théâtre. La seconde opération que nous avons maintenant à étudier est le dépôt du manuscrit.

Aux termes de l'article 1913 du Code civil, « le dépôt, en général, est un acte par lequel on reçoit la chose d'autrui,

(1) Sur cette question intéressante, il existe un procès actuellement pendant devant les tribunaux : Maeterlinck c. Février, au sujet des représentations de « Monna Vanna », qui doivent avoir lieu à l'Opéra. Le compositeur de musique, M. Février, avait fait recevoir l'ouvrage à l'Opéra, sans le consentement de l'auteur du livret, M. Maeterlinck, en soutenant cette théorie que le compositeur de musique est le chef de la collaboration. Ces principes sont erronés, suivant nous, et d'après toutes nos explications précédentes ; le compositeur est bien en effet le chef de la collaboration, mais au moment des répétitions seulement ; pour ce qui est de la réception de l'ouvrage, la collaboration est indivisible, suivant les principes que nous avons signalés.

à charge de la garder et de la restituer en nature ». C'est un dépôt de ce genre que constitue l'auteur, lorsqu'il fait parvenir son manuscrit au directeur. Constant (*Code des théâtres*, p. 145), Vivien et Blanc (*Législation des théâtres*, n° 364), nous disent qu'un récépissé du dépôt d'une œuvre dramatique est ordinairement délivré à l'auteur, et cette formalité n'est pas sans importance, puisqu'en cas de perte du manuscrit, la production du récépissé sera la meilleure manière d'établir exactement quel en était le dépositaire.

Dans la pratique, les auteurs, surtout ceux qui débutent, n'ont pas l'habitude d'exiger un récépissé de leur manuscrit ; ils ont à ménager les directeurs et craindraient, en leur imposant cette formalité, de perdre leurs bonnes grâces, qu'ils ont déjà tant de peine à se concilier. D'ailleurs l'auteur ne remet guère à la direction qu'un exemplaire manuscrit de sa pièce. « L'entreprise, en acceptant le dépôt, aurait le droit d'exiger que l'auteur fit faire deux exemplaires et en conservât un, pour que celui qu'elle aurait reçu, venant à être perdu ou détruit, on ne la rendit pas responsable du préjudice occasionné à l'auteur pour la perte d'un exemplaire unique qui ne serait pas susceptible d'être remplacé (1). » Néanmoins, d'après la jurisprudence, on peut admettre que même dans le cas où l'auteur a conservé « la minute » de sa pièce (c'est ainsi qu'on nomme au théâtre le manuscrit original de l'auteur), le directeur est responsable s'il a égaré un des exemplaires qui a été déposé ; ainsi jugé du moins par la Cour d'appel d'Aix le 28 mai 1906 (2). Cet arrêt réforma un jugement du tribunal de commerce de Nice du 18 avril 1905 (3) qui avait admis que les directeurs de

(1) Vivien et Blanc, *op. cit.*, n° 364.

(2) Aix, 28 mai 1906, *Le Droit* des 9 et 10 juillet.

(3) *Gaz. Trib.*, 10 juin 1905.

théâtre qui ont reçu un manuscrit, n'en sont pas responsables envers les auteurs, alors surtout qu'aucun reçu n'a été ni exigé ni délivré ; la Cour, le 28 mai 1906, décida le contraire :

« Considérant qu'il n'est pas contesté que le docteur Caraman ait remis, il y a plus de six années, à M. Saugey les manuscrits de deux pièces de théâtre, dont il était l'auteur et qui étaient destinées à être jouées sur la scène d'Alger, alors dirigé par Saugey ; qu'en octobre 1900, celui-ci fit savoir au docteur Caraman que ses deux pièces avaient été reçues par la Commission, mais qu'il ne pouvait se prononcer sur l'époque à laquelle elles seraient représentées ;

« Considérant que ces pièces n'ayant pas été montées à Alger, le docteur Caraman demanda à Saugey, devenu directeur de l'Opéra de Nice, de lui rendre les manuscrits ; qu'il affirme que ses démarches, restées d'ailleurs sans résultat, ont été très nombreuses ; qu'il est certain, en tout cas, que la lettre recommandée adressée par le docteur Caraman à Saugey, le 23 mars 1903, équivalait à une sommation ; que celui-ci se trouvait, à partir de ce jour, mis en demeure de remplir les obligations découlant de la remise entre ses mains des manuscrits en question ; que cependant il continua à s'abstenir de donner satisfaction au docteur Caraman, prétextant de l'impossibilité de retrouver les pièces et indiquant même qu'elles avaient dû être restituées à leur auteur ;

Considérant que c'est seulement après la citation donnée par le docteur Caraman, et alors qu'un temps prolongé s'était encore écoulé depuis que le tribunal de commerce de Nice avait été saisi, que Saugey annonça que les manuscrits venaient d'être retrouvés ;

« Considérant que c'est en l'état de ces faits que le docteur

Caraman a demandé l'allocation de dommages-intérêts en réparation du préjudice par lui souffert et qu'il défère actuellement à la Cour le jugement qui l'a débouté de son action ;

« Considérant que d'après les usages établis en ce qui concerne les rapports entre auteurs dramatiques et directeurs de théâtre, ceux-ci restent responsables des manuscrits à eux confiés ; que dès lors, la résistance opposée par Saugey aux réclamations de son adversaire et le retard dans la restitution des manuscrits, qui n'avait même pas eu lieu au moment où le jugement frappé d'appel a été rendu, constituent en faute l'ancien directeur du théâtre d'Alger ;

« Considérant toutefois que pour apprécier équitablement le dommage dont réparation est demandée, il convient de remarquer que le docteur Caraman ne reproche pas à Saugey d'avoir abusé de la possession des deux pièces en les détournant de leur destination ; qu'il est permis de dire que ce n'est pas en soi dans le manuscrit d'une pièce de théâtre, c'est-à-dire dans une simple copie, que s'identifie à proprement parler le droit de propriété de l'auteur dramatique ; que l'œuvre elle-même est conservée par lui et que son droit de propriété, bien que gêné dans son exercice par la faute du directeur qui a égaré son manuscrit, ne subit pas, sauf circonstances particulières, une atteinte telle qu'elle doive entraîner des condamnations pécuniaires élevées ;

« Considérant que les éléments du litige autorisent à statuer qu'il suffira, pour faire droit aux conclusions du docteur Caraman, à qui les termes du présent arrêt donnent une satisfaction méritée, de mettre les entiers dépens à la charge de Saugey ;

« Par ces motifs,

« Dit Saugey en faute pour avoir méconnu les obligations

résultant de la remise des manuscrits du docteur Caraman, et à titre de dommages-intérêts, le condamne aux dépens de première instance et d'appel. »

Il faut rapprocher de cet arrêt un jugement du tribunal civil de la Seine du 15 décembre 1897 (1) :

« Attendu que si l'usage est établi qu'à moins d'engagements spéciaux, la remise de manuscrits d'articles destinés à paraître dans les journaux ou feuilles périodiques n'entraîne pas, au cas de perte desdits manuscrits, la responsabilité de ceux auxquels ils ont été confiés, il n'en saurait être de même de manuscrits d'œuvres dramatiques déposés aux mains d'un directeur de théâtre ou de son représentant ;

« Qu'en effet, dans la première hypothèse, il s'agit d'un écrit qui a pu comporter un effort intellectuel parfois considérable, l'auteur s'en est généralement dessaisi sans esprit de retour, et en renonçant pour ainsi dire par avance à la publication de son article au cas où il ne paraîtrait pas dans le journal dont il a fait choix ;

« Qu'au surplus il est à présumer qu'avant de se dessaisir de son manuscrit, il n'a point manqué d'en prendre copie, cette copie ne pouvant nécessiter qu'un travail matériel insignifiant ;

« Attendu, au contraire, dans la seconde hypothèse, qu'il est incontestable qu'en remettant son manuscrit au directeur d'une entreprise théâtrale, l'auteur dramatique agissant cette fois en vue d'un gain à réaliser, n'a pas abdiqué entre ses mains le droit de faire représenter une œuvre qui peut être de longue haleine et s'est réservé celui de la porter, si elle est refusée, au directeur d'une autre exploitation ;

1) Trib. civ. Seine (*La Loi* du 23 décembre 1897, affaire Berroux c. Kessler, directeur du théâtre Moncey).

« Qu'alors il est logique d'admettre qu'en raison de son développement, il n'a point pris au préalable copie de son manuscrit ;

« Mais que toutefois, dans l'appréciation du chiffre de l'indemnité, il faut évidemment tenir compte de ce fait que le demandeur a dû conserver des notes qui lui permettent de reconstituer son œuvre ; ... condamne Kessler à restituer le drame, sinon à payer à Berroux la somme de 200 francs. »

SECTION III. — Lecture de la pièce.

Lorsque le directeur est en possession du manuscrit, il lit l'ouvrage, ou du moins il affirme qu'il l'a lu. Quand l'auteur n'est pas connu, bien des directeurs laissent en effet s'écouler des mois ; la pièce est dans les cartons, et quand le jeune écrivain, après de nombreuses démarches, a fini par lasser le directeur, ce dernier est libre de lui rendre son ouvrage, sans même l'avoir lu.

Aucun règlement n'existe sur ce point : l'auteur ne peut pas forcer le directeur à lire sa pièce, que celui-ci peut d'ailleurs recevoir, même sans la connaître (1).

(1) On raconte l'anecdote suivante : un jeune auteur avait déjà déposé plusieurs manuscrits en forme de rouleau dans un théâtre, et il avait constaté chaque fois que tous ceux que le directeur lui rendait n'avaient jamais été défaits, ce qui n'empêchait pas ce directeur d'être d'une amabilité charmante et de l'engager à lui apporter de nouveaux ouvrages.

Un jour alors, l'auteur enveloppa un saucisson, lui donnant ainsi l'apparence d'une grande pièce en cinq actes et le porta au théâtre ; au bout de quelque temps, l'auteur vint aux nouvelles ; le directeur lui remit le rouleau contenant le saucisson, en lui disant : « Eh bien, il y a de bonnes choses dans votre pièce ; mais ce n'est pas le genre du théâtre ; et puis, je n'aime pas beaucoup votre scène du deux.. ! » L'auteur fut définitivement fixé.

Empressons-nous d'ajouter que les directeurs n'agissent pas tous ainsi. A défaut du temps qu'ils n'ont pas pour tout lire eux-mêmes, ils chargent un secrétaire de lire les manuscrits déposés.

Constant (*Code des théâtres*, p. 146) soutient que l'auteur d'une pièce de théâtre peut toujours venir lire lui-même son œuvre au directeur ou au comité de lecture, et ne laisser son manuscrit à la disposition de l'administration théâtrale que le temps nécessaire pour qu'on puisse en prendre connaissance et en apprécier la valeur. Il est certain que l'auteur préfère en général lire lui-même, mais faut-il encore que le directeur y consente (1).

Quid si le directeur, une fois en possession du manuscrit, en communique le sujet à d'autres personnes ? en un mot divulgue la pièce ?

En principe, le directeur est responsable des conséquences de la communication du manuscrit.

La question présente un intérêt pratique assez considérable, car l'on sait qu'à Paris, dès qu'une pièce est mise en répétition et même avant, le public s'en occupe et la commente ; les indiscrétions pullulent.

On comprend, dans ces conditions, que le sujet d'une pièce puisse être rapidement connu. D'ailleurs, si le directeur ne commet aucune indiscrétion, ne reste-t-il pas le régisseur, les acteurs, les musiciens, s'il y en a, enfin les machinistes à

(1) Scribe prétendait qu'un auteur devait toujours lire sa pièce à un directeur, et que si le directeur refusait de l'écouter, en alléguant qu'il la lirait bien lui-même, il était inutile que l'auteur laissât le manuscrit, car ce peu d'empressement à connaître l'ouvrage indiquait que le directeur n'avait aucune confiance dans le talent de l'auteur ; nous n'avons pas besoin d'ajouter que c'était l'opinion d'un maître du théâtre d'alors, dont on s'empressait d'écouter les pièces, lorsqu'il en demandait lecture.

interviewer ? Tout cet « aréopage » (1) qui entoure le directeur peut être tenté de divulguer le sujet de la pièce.

L'auteur de la divulgation sera évidemment personnellement responsable, mais la plupart du temps, il ne sera pas possible de le connaître, ou tout au moins d'apporter aux tribunaux des preuves suffisantes qui le feraient condamner. Aussi, dans cette hypothèse, on ne peut guère recourir qu'à l'action de l'article 1384, par application duquel le directeur reste évidemment responsable de ses préposés. D'ailleurs, n'est-ce pas lui qui a composé son « aréopage » ? C'était à lui de s'entourer d'un personnel plus discret.

S'il y a eu abus de confiance ou vol de l'idée, il peut y avoir lieu à poursuite en contrefaçon contre celui qui aurait profité de la communication abusive pour composer un autre ouvrage, et les personnes qui auraient fait la communication pourraient être poursuivies comme complices. Il y a en tout cas une action possible en dommages-intérêts contre le directeur.

De même, d'après la jurisprudence, et notamment d'après un jugement du tribunal civil de la Seine du 20 novembre 1889 (2), jusqu'à ce qu'une pièce de théâtre ait été l'objet d'une représentation publique, il n'est loisible à personne de se livrer sans le consentement de l'auteur à une divulgation plus ou moins complète de cette pièce.

C'est ainsi que le journaliste, qui, avant la représentation publique (c'est-à-dire avant la première représentation, car la répétition générale n'est pas une représentation publique), publierait un compte-rendu de la pièce, porterait atteinte au droit de l'auteur sur son œuvre.

Dans l'espèce, il s'agissait d'une pièce de Victorien Sar-

(1) Vulpian et Gauthier, *Code des théâtres*, p. 174.

(2) S. 1890.2.198.

dou, « La Tosca », dont le journal le *Gil Blas* avait donné un compte rendu entre le jour de la répétition générale et celui de la première. Le journaliste alléguait pour sa défense que n'ayant pas été convié à cette répétition générale, il n'était pas tenu d'observer la discrétion que doivent garder jusqu'à la représentation publique les représentants de la presse. Le tribunal n'accepta pas cette excuse et donna gain de cause à Sardou.

« Attendu que s'il en était autrement (lisons-nous dans ce jugement du 20 novembre 1889), l'écrivain serait tout au moins entravé dans l'exercice du droit qui lui appartient, sans conteste, d'apporter à son œuvre les modifications qu'il jugerait nécessaires, et même d'en arrêter la publication, jusqu'au moment où elle est livrée à la publicité ; que plus spécialement, l'écrivain dramatique serait exposé, par une divulgation anticipée, à voir s'affaiblir, sinon disparaître, lors de la première représentation, les effets scéniques pour le succès desquels il compterait sur la curiosité vivement éveillée des spectateurs ou sur le jeu particulier d'un artiste en renom ; que par suite l'impression générale du public pourrait être faussée dès la première heure, et que l'auteur lui-même pourrait être trompé sur la véritable portée de son drame, telle que la première représentation devait la lui faire apprécier (1). »

Citons enfin un exemple récent, l'affaire du « Foyer ». Dans leurs conclusions, le premier soin des demandeurs a été en effet de faire défense à M. Claretie d'avoir à divulguer le texte de la pièce « le Foyer » :

(1) On sait que Victorien Sardou, peu de temps avant sa mort, avait également intenté un procès au journal *Le Matin*, pour avoir donné entre la répétition générale et la première, un compte rendu critique de sa pièce « L'Affaire des Poisons ».

Le procès n'a pas encore été jugé.

« Les requérants (Octave Mirbeau et Thadée Natanson), auteurs de la pièce, œuvre inédite et non représentée, font défense de la rendre publique au cours des débats qui doivent avoir lieu à la barre de la première chambre, soit en la faisant lire partiellement ou en son entier, soit en la faisant analyser. Les requérants rappellent, en outre, à M. Claretie, qu'il ne détient la pièce de théâtre qu'à titre de dépôt, et que leurs droits de propriété littéraire se trouveraient lésés par tout abus que M. Claretie ferait de ce dépôt. »

La censure, elle-même, avant sa suppression, qui date de la loi de finances du 17 avril 1906, était également tenue de ne pas communiquer l'ouvrage, à elle confié. Par la nature de leurs fonctions, les censeurs étaient dépositaires du manuscrit qu'ils devaient examiner : « C'est un dépôt, disent Vivien et Blanc, qui leur était confié pour un service public (1). »

Il est certain que si les censeurs avaient laissé lire ou copier l'œuvre, le préjudice pouvait en être incalculable pour l'auteur ; l'idée pouvait être exploitée, « la critique armée à l'avance » et l'ouvrage aurait cessé d'avoir pour les spectateurs un attrait nouveau.

Lorsque le directeur a lu le manuscrit, l'auteur n'a pas d'action contre lui, même s'il a donné un avis désobligeant ; et si cet avis est oublié en marge dans le manuscrit, du moment que les critiques de la pièce sont adressées par le directeur à l'auteur, hors de la présence d'un tiers, et sans qu'il y en ait aucune divulgation, si virulentes qu'elles soient, elles ne causent aucun dommage à l'auteur.

Mais la divulgation d'un refus ne peut-elle pas causer dans certains cas un véritable préjudice à l'auteur ? Ni les tribu-

(1) Vivien et Blanc, *Léisl. des th.*, n° 145.

naux ni la doctrine ne se sont prononcés sur cette question, mais si nous poussons jusque dans son extrême limite le principe de l'article 1382, il n'y a pas de raison pour ne pas donner une action en dommages-intérêts à l'auteur qui lit par exemple dans les journaux que sa pièce présentée successivement dans trois ou quatre théâtres, y a toujours été refusée, et que c'est un cinquième directeur qui la possède aujourd'hui ; la note du journal est en effet de nature à influencer ce cinquième directeur qui ne lira même pas l'ouvrage, ou s'il le lit, le refusera presque infailliblement, et en admettant que le directeur monte la pièce, le public, mis au courant de ces refus successifs, ne se souciera pas d'aller assister à la représentation.

Il y a là un véritable préjudice pour l'auteur, mais il est bien évident que l'action en responsabilité ne saurait être dirigée contre le directeur qui a refusé la pièce, lorsque l'indiscrétion ne provient pas de son chef ; l'action devra être intentée au principal contre le journal imprudent qui aura inséré une pareille note, sans laquelle il n'y aurait pas eu préjudice.

Dans certains théâtres, les manuscrits présentés par les auteurs sont soumis à l'approbation préalable d'un comité de lecture.

Vivien et Blanc nous disent « qu'un auteur peut être dispensé de la formalité préalable de l'approbation du comité de lecture. Si cette dispense lui a été accordée, le contrat par lequel son ouvrage a été attribué au théâtre n'est subordonné à aucune condition préparatoire pour son exécution (1) ». Inversement, si l'auteur a remanié son travail après une première acceptation par le comité de lecture, et

(1) Vivien et Blanc, *op. cit.*, n° 370.

s'il veut bien se soumettre à une seconde lecture devant le même comité, il doit en subir la loi et s'exposer au refus de sa pièce. Voici l'espèce : Mme Marq Saint-Hilaire avait présenté au Second Théâtre Français une tragédie en 5 actes en vers « Valentine de Milan », dont elle avait fait la lecture devant le comité, le 6 août 1842. A la majorité de 8 voix contre 3, la pièce avait été reçue, mais sous réserve de corrections. L'auteur avait fait les corrections qu'on lui avait indiquées, et remis le manuscrit à M. Ponchard, secrétaire du comité. Un tiers avait continué pour Mme Marq Saint-Hilaire les démarches au théâtre, et il lui avait écrit le 12 septembre que « Valentine de Milan » avait pris son numéro d'ordre pour être jouée sans autre lecture, et qu'elle se trouvait la dix-septième. Mme Marq Saint-Hilaire avait alors demandé à M. Lireux, directeur de l'Odéon, un tour de faveur, qui lui avait été refusé, mais il lui avait accordé ses entrées au théâtre.

Les choses en étaient là, quand un ami de l'auteur l'avait engagée à demander une « relute », ce qu'elle avait fait et ce qui lui avait été accordé. A cette nouvelle lecture, qui avait eu lieu le 5 mars 1843, la pièce avait été refusée à la majorité de 8 voix contre 3.

Le tribunal de commerce de la Seine, le 25 octobre 1843 (1), déclara que du moment que l'auteur s'était volontairement soumis à une seconde lecture, à laquelle il avait assisté, il devait en subir la loi.

Lorsque le directeur communique la pièce qu'on lui propose à un comité de lecture, ce comité de lecture n'a, en principe, que voix consultative ; il est sous la dépendance

(1) Trib. com. Seine, 25 octobre 1843, *Le Droit et Gaz. Trib.*, des 12 et 26 octobre.

absolue du directeur, qui le compose comme il l'entend. L'auteur ne peut donc considérer comme réguliers que les actes passés avec le directeur lui-même, à moins que son fondé de pouvoir ait une procuration spécifiant, d'une manière expresse qu'il peut recevoir une pièce, et traiter avec les auteurs (1).

En définitive, l'avis du comité n'est pas obligatoire : s'il accepte l'ouvrage, le directeur peut le refuser, et s'il le refuse, le directeur peut quand même le faire jouer.

Telles sont les règles générales, mais nous devons signaler les dispositions spéciales qui ont longtemps été appliquées à la Comédie-Française.

Le décret du 15 octobre 1812, dit décret de Moscou, constitua un comité de lecture pour la Comédie-Française.

L'article 68 disposait que la lecture avait lieu devant un comité de neuf personnes choisies parmi les plus anciens sociétaires par le surintendant qui nommait en outre trois suppléants pour que le nombre des membres du comité fût toujours complet.

Le décret du 1^{er} février 1887 modifia cet article 68 en ce sens que le comité fut composé :

De l'administrateur général, président.

Des six membres titulaires du comité d'administration.

Dans le cas où le doyen des sociétaires ne ferait pas partie du comité d'administration, il est membre de droit du comité de lecture, en qualité de vice-président.

Les articles 69, 70, 71 du décret de Moscou furent également modifiés en 1887. L'admission eut lieu à la pluralité absolue des voix ; en cas de partage, la voix de l'administrateur général fut prépondérante ; après la lecture, il était

(1) *Sic* : Paris, 1^{er} décembre 1857, *Ann. Pat.*, 1858, p. 359.

procédé à un tour d'opinions dans lequel chacun des membres présents était invité à exprimer son avis. Le vote avait lieu ensuite nominalemeut, par bulletins signés, et portant l'une des mentions suivantes : pièce reçue, refusée, ou admise à une seconde lecture (1).

Toute cette réglementation n'a pour nous qu'un intérêt rétrospectif, puisque le comité de lecture de la Comédie-Française a été supprimé par le décret du 12 octobre 1901, à la suite de certains incidents qui ont eu lieu entre M. Claretie et M. Mirbeau, au sujet de la pièce de ce dernier : « Les Affaires sont les affaires ».

Il est actuellement question de rétablir le comité de lecture, mais sur des bases différentes. On ne parlait rien moins que de créer une commission spéciale, au lieu des artistes eux-mêmes de la Comédie-Française qui le composaient autrefois. Le comité de lecture est-il vraiment indispensable ? Cette question n'est plus de nature juridique et nous ne pouvons nous étendre davantage.

Nous avons ainsi terminé les règles spéciales à l'offre dans l'étude du contrat de représentation théâtrale, lorsque ce

(1) Voici enfin le texte de l'article 71 du décret de Moscou, modifié par le décret du 1^{er} février 1887.

« Toutes les pièces présentées au secrétariat du Théâtre Français devront être immédiatement inscrites sur un registre spécial, avec un numéro d'ordre constatant le jour de leur dépôt. Elles seront remises sans retard à des examinateurs chargés d'en prendre connaissance et de faire sur chacune d'elles un rapport motivé concluant, suivant leur appréciation, à ce que la pièce soit réservée pour être ultérieurement lue devant le comité de lecture, ou bien à ce que sans plus ample examen, elle soit rendue à son auteur. Tous ces rapports seront soumis au comité de lecture, formé comme il est dit en l'article 68, et à qui seul il appartiendra d'en accepter ou d'en rejeter les conclusions. Le résultat de cet examen préalable devra toujours être notifié à l'auteur un mois au plus tard après le dépôt de sa pièce. »

contrat doit se former après lecture d'une pièce préalablement déposée ; en d'autres termes, nous avons supposé que l'auteur, après avoir *choisi* un théâtre, avait *remis* sa pièce à ce théâtre, que cette pièce avait été *lue* par le directeur. Reste à savoir si le contrat va se former, si l'acceptation du directeur va correspondre à l'offre et lier définitivement les parties.

CHAPITRE II

DE LA FORMATION PROPREMENT DITE DU CONTRAT.

Jusqu'ici, nous avons considéré les circonstances suivantes, préliminaires de la formation du contrat de représentation :

- Le choix d'un théâtre ;
- Le dépôt de la pièce ;
- La lecture par le directeur.

Nous étudierons, dans une première section, que nous intitulerons *cas normal*, la formation du contrat lorsque ces diverses circonstances se sont réalisées dans l'ordre que nous avons indiqué. Mais il existe une autre hypothèse, nous voulons parler du cas où l'auteur et le directeur se mettent d'accord sur la représentation d'une pièce, avant que celle-ci soit écrite. Il arrive souvent en effet que le directeur, s'adressant à un auteur qui est passé maître dans son genre, lui commande une pièce à l'avance.

Nous étudierons la formation de ce contrat de commande de pièce dans une seconde section.

SECTION I. — Cas normal.

Après avoir lu la pièce, le directeur peut prendre trois partis bien distincts :

- Accepter purement et simplement la pièce ;
- L'accepter à corrections ;
- La refuser.

L'une de ces trois décisions doit théoriquement parvenir

à l'auteur dans le délai de quarante jours après le dépôt de son manuscrit (1).

Dans la pratique, les auteurs intéressés laissent souvent passer ce délai sans faire usage de leur droit.

§ 1. — Acceptation pure et simple.

Lorsque l'ouvrage est définitivement admis, le contrat synallagmatique entre l'auteur et le directeur est formé.

Nous retrouvons ici notre distinction que nous avons déjà signalée au début de cette étude sur la formation du contrat, à savoir le droit commun, d'une part, et l'hypothèse où des traités ont été passés entre la Société des Auteurs et les directeurs, de l'autre.

Ou bien en effet une double signature, au bas d'une convention, vient lier les parties, et ce sont les termes mêmes de cette convention qui font la loi ; ou bien les parties proposent de s'en rapporter aux traités passés entre le théâtre et la Société des Auteurs.

Et maintenant, *quid* du contrat verbal ?

Si les directeurs n'ont pas voulu engager leur signature, ou ils avertissent l'auteur par lettre, et le contrat n'en est pas moins formé, ou ils s'engagent verbalement, et le contrat est également définitif et fait naître des obligations réciproques ; il n'y a qu'une difficulté de preuves ; or le directeur est commerçant, donc la preuve peut contre lui se faire par tous moyens, ainsi que nous le verrons plus loin.

C'est ce qu'expriment Vivien et Blanc :

« Il n'est point nécessaire qu'il existe un contrat écrit et fait en double. L'usage n'étant point de rédiger toujours de

(1) V. Constant, *Code des théâtres*, p. 146. — V. aussi Le Senne, *Code des théâtres*, p. 217.

ces sortes d'actes en pareille occasion, leur absence ne pourrait nuire aux droits de l'auteur. Ce serait d'ailleurs le cas d'appliquer l'article 109 du Code de commerce qui autorise la preuve par témoins pour les engagements contractés avec des commerçants, de quelque espèce qu'ils soient (1). »

Pour que le contrat de représentation se trouve définitivement conclu, il faut que l'acceptation ait été formelle, qu'elle n'ait pas été équivoque. Il arrive en effet assez souvent, comme nous le disent Lacan et Paulmier (2), que les directeurs emploient des formules de politesse qui ont pour but de ne pas froisser l'auteur : ce n'est au fond qu'un refus poli. Lisons à cet égard la *Gazette des Tribunaux* des 17 et 18 décembre 1832 :

« A la dernière audience du tribunal de commerce, présidée par M. Jay, une demande de dommages-intérêts était formée par M. Auger, homme de lettres, contre le directeur du Palais-Royal ; M. Auger a prétendu que M. Dormeuil avait été *enchanté* d'un vaudeville qu'il lui avait présenté, et qu'il lui en avait promis la représentation publique. Le tribunal n'a point considéré cet enchantement du directeur comme un engagement formel et a débouté le plaignant de sa demande. »

Examinons maintenant l'importante question de la preuve. Comment prouver l'admission d'une pièce ?

Aucune difficulté, s'il y a un traité écrit. Dans le cas contraire, le principe est celui des articles 1330 du Code civil et 109 du Code de commerce, d'après lesquels le contrat se prouve par tous moyens, car le directeur, en recevant une pièce, fait acte de commerce (3).

(1) Vivien et Blanc, *Lég. des th.*, n° 389

(2) Lacan et Paulmier, *op. cit.*, II, 71.

(3) A cet égard un jugement tout récent du 14 janvier 1909 a con-

Insistons particulièrement, en dehors de tout traité écrit, sur trois moyens de preuve :

- 1° Preuve par la correspondance ;
- 2° Preuve par les livres du directeur (art. 1330, C. civ.) ;
- 3° Preuve par certains actes d'exécution.

La preuve par la correspondance a été admise par plusieurs jugements, notamment par celui du 12 novembre 1840 (Trib. com. Seine) (1) et par un arrêt du 30 mai 1865 (Cour d'appel de Paris) (2).

Dans le premier jugement, il s'agissait d'une pièce intitulée « Eloi l'Innocent », que M. Sauvage avait fait recevoir en 1838 par M. Dumanoir, directeur du théâtre des Variétés et bien que l'agréé de la direction ait opposé qu'aucune trace de la réception par M. Dumanoir n'existait au théâtre, le jugement déclara au contraire dans un de ses attendus :

« Que la correspondance produite établissait que l'ouvrage intitulé « Eloi l'Innocent » était reçu depuis longtemps, et que la représentation n'en était ajournée que pour attendre certains moments d'opportunité théâtrale. »

Dans l'arrêt du 30 mai 1865, il s'agissait du libretto d'une pièce « La Guerre de Troie », que MM. Bourdois et Colliat avaient présentée à M. Varney, directeur des Bouffes-Parisiens :

« La Cour,

« Considérant qu'il résulte des faits et documents de la

damné M. Porel à 4.000 francs de dommages-intérêts pour ne pas avoir représenté une pièce de M. Sacha Guitry intitulée « *Nono* », sous prétexte qu'aucun écrit n'avait été signé, et qu'aucun récépissé de dépôt n'avait été délivré à l'auteur.

(1) *Le Droit* du 13 novembre 1840 et *D. Rép. Théâtre*, p. 339.

(2) *Ann. Pat.*, 1865, p. 313.

cause, *notamment de la lettre du 12 février 1864*, qu'à cette date Varney, alors directeur des Bouffes-Parisiens, avait lu la pièce de Bourdois et Colliat ayant pour titre « La Guerre de Troie » et qu'il l'avait reçue ; que par suite le dit Varney s'était engagé dans une clause pénale à en faire composer la musique à la satisfaction des auteurs, à mettre la pièce en répétitions et à la faire représenter au plus tard fin de janvier 1865, à moins que les arrangements et changements nécessités pour le meilleur effet de la pièce ne vinssent à reculer l'époque de la représentation. »

La preuve de la réception peut s'induire également des livres du directeur. Ce dernier, lorsqu'une pièce est définitivement acceptée, doit inscrire sur un registre qui fait contre lui preuve de son contenu et fait foi de la réception, le titre et le nombre d'actes de l'ouvrage, le nom de l'auteur et des collaborateurs, s'il y en a ; le registre fixe également l'ordre dans lequel la pièce a été reçue et par conséquent doit être représentée. Si le directeur est contraint de produire son registre, les énonciations qui y sont contenues, ne peuvent être divisées, conformément à l'article 1330 du Code civil précité, dans ce quelles auraient de défavorable ou de favorable pour lui. Enfin, aux termes des traités généraux passés entre la Commission des auteurs et les directeurs de théâtre, le directeur, quand il a un traité avec cette société, doit aussi, sous peine d'indemnité, adresser chaque mois au secrétaire de la Commission un relevé détaillé du registre, contresigné par les auteurs intéressés. La Commission vérifie ainsi si le théâtre est bien en règle avec elle et cela constitue une preuve formelle pour l'auteur de la réception de sa pièce. Dans la pratique les auteurs qui font partie de la Société, s'assurent d'ail-

leurs toujours si la réception a été notifiée à la Commission des auteurs.

Nous avons en troisième lieu parlé de la preuve par certains actes d'exécution après la présentation de l'ouvrage.

Citons par exemple la lecture de la pièce aux artistes, lecture qui consacre à nouveau les droits des auteurs, droits déjà acquis par la réception première ; citons aussi la mise en répétitions.

Certains auteurs ont été obligés de prouver par ces différents moyens la réception de leur ouvrage.

C'est ainsi que le 27 novembre 1903 (1) le tribunal civil de la Seine a eu à se prononcer sur le différend suivant :

Le comte de Prozor avait traduit une pièce d'Ibsen : « Quand nous nous réveillerons d'entre les morts », pour être jouée dans le délai de deux ans. Les directeurs du Gymnase contestèrent la réception elle-même de la pièce, se basant sur ce que l'auteur ne s'était pas conformé aux prescriptions de la convention qui liait le Gymnase et la Société des Auteurs dramatiques, notamment à l'article 1^{er} relatif à la réception des ouvrages (2). Le tribunal a estimé que la réception pouvait être établie au profit de l'auteur, en dehors de l'accomplissement des formalités prescrites à l'article 1^{er}, et que loin de constituer entre les auteurs et directeurs une loi absolue, le traité passé entre le Gymnase et la Société des Auteurs prévoyait même que certaines conventions dérogatoires pourraient être conclues entre eux :

(1) *Le Droit* du 26 janvier 1904.

(2) Cet article 1^{er} est ainsi conçu : « Pour tout manuscrit déposé par un auteur entre les mains du directeur, celui-ci délivrera à l'auteur un récépissé de dépôt daté et signé : dans les six mois de cette remise, le directeur devra faire savoir à l'auteur s'il refuse la pièce ou s'il la reçoit.

« Attendu que l'article 1^{er} du traité, qui prescrit le cas le plus fréquent, celui où un auteur apporte son manuscrit, en sollicitant la réception de sa pièce, *n'exclut pas d'autres modes de réception*.

« Attendu que l'auteur peut donc, par tous les moyens de droit commun, faire la preuve de la réception de sa pièce ;

« Attendu que Franck soutient à tort que Prozor a si peu cru à la réalité de la réception de la pièce, qu'il n'a fait aucune diligence pour qu'elle fût jouée ; qu'il résulte, au contraire, des documents versés au débat que par l'intermédiaire de son avoué, Prozor a insisté à plusieurs reprises, en mai et en octobre 1900, pour obtenir à l'amiable l'exécution des engagements qu'il invoque aujourd'hui en justice ; qu'on ne doit pas non plus considérer comme une renonciation de Prozor à toute représentation le fait de la publication, soit dans une revue, soit en librairie, de la pièce : « Quand nous nous réveillerons d'entre les morts » ; qu'il est constant que plusieurs des œuvres d'Ibsen n'ont paru au théâtre qu'après avoir été publiées ;

« Attendu cependant que Prozor ne fait pas, quant à présent, la preuve de la réception par le Gymnase de la pièce en question ; que les termes employés par Chautard dans les deux télégrammes produits par le demandeur ne sont pas suffisamment explicites pour permettre au tribunal de les considérer comme une manifestation non équivoque de l'intention des parties et comme établissant entre elles le contrat de réception ;

« Mais attendu que ces télégrammes contiennent le commencement de preuve par écrit prévu par l'article 1347 du Code civil, car ils émanent des défendeurs et rendent vraisemblable le fait allégué ; qu'ils autorisent donc l'admission

de la preuve testimoniale et même des simples présomptions graves, précises et concordantes ;

« Attendu que Prozor articule et offre de prouver les faits suivants : 1° au moment où il fut demandé par télégramme au comte Prozor de réserver sa pièce au Gymnase, le télégramme fut rédigé d'accord par Franck et Chautard (directeurs du Gymnase) et c'est pourquoi il fut libellé comme suit : « Demandons privilège » ; 2° la pièce : « Quand nous nous réveillerons d'entre les morts » fut distribuée aux acteurs qui devaient l'interpréter ;

« Attendu que le premier fait n'étant plus contesté, il n'échet d'en ordonner la preuve ; mais que le second chef est formellement dénié ; qu'il est pertinent et admissible, *puisque la distribution des rôles peut, dans certains cas, impliquer la réception de la pièce* ;

« Par ces motifs,

« Autorise Prozor à faire preuve, par voie d'enquête, du deuxième fait articulé. »

Voilà donc, d'après ce jugement, un troisième acte d'exécution, la distribution des rôles, que nous pouvons mettre au rang des deux autres, la lecture aux artistes et la mise en répétitions, comme impliquant réception de la pièce.

Lorsqu'il s'agit d'une œuvre lyrique, la réception doit s'entendre de la manière suivante : si les paroles et la musique ne sont pas agréées, le contrat n'est pas formé ; si le livret est reçu par le directeur, l'auteur propose généralement lui-même le compositeur, et si le directeur en veut un autre (1), il doit le désigner, et il en désigne ainsi trois parmi lesquels l'auteur du livret doit choisir. Si les trois ne con-

(1) V. Constant, *Code des th.*, p. 148.

viennent pas au librettiste, la réception de son œuvre est considérée comme nulle.

Ces principes sont ceux du droit commun, ou plus exactement sont ceux que l'usage a fait admettre en dehors de la législation spéciale résultant des traités passés entre les directeurs et la Société des Auteurs, mais ils ont été profondément modifiés par suite de l'intervention de cette Société.

A l'occasion d'un débat entre un auteur et la direction de l'Opéra-Comique, la Commission des auteurs dramatiques a voté que « lorsqu'un livret reçu par un directeur de théâtre lyrique est remis par lui à un compositeur pour en écrire la musique, il y a lieu de considérer l'ouvrage comme définitivement reçu » (1).

§ 2. — Acceptation à corrections.

Une pièce reçue à corrections n'est, à vrai dire, ni acceptée ni refusée. Une nouvelle lecture est obligatoire, lorsque les corrections ont été faites, mais jusque-là, le directeur n'est pas lié, au moins en principe ; il peut refuser l'œuvre, une fois les modifications terminées.

Toutefois, il y a lieu de distinguer ici deux hypothèses :

I. — *Les corrections sont de faible importance.*

Dans ce cas, la pièce est considérée comme étant définitivement reçue ; même si ces légères corrections, une fois faites, ne conviennent pas au directeur, ce dernier ne peut pas refuser la pièce.

II. — *Les corrections sont importantes.*

Dans ce cas, il ne faut voir alors, au point de vue du con-

(1) Rapport de M. Edouard Cadol à l'assemblée générale des auteurs dramatiques du 22 avril 1881, *Ann. Soc. Aut.* (année 81.82).

trat de réception qu'un contrat conditionnel ; si les corrections ne sont pas faites, ou si plus tard elles ne conviennent pas, on ne peut même pas dire que le contrat tombe : il est considéré, suivant les règles ordinaires du droit civil, comme n'ayant jamais existé ; réciproquement, si la pièce est reçue après modifications, l'effet rétroactif de la condition s'accomplit et l'œuvre, acceptée définitivement, prend rang, non du jour de cette acceptation définitive, mais du jour de l'admission à corrections.

Reprenons notre distinction :

I. — Lorsque les corrections sont de faible importance, nous avons dit qu'on estimait que la réception était définitive.

« Quand l'idée, le plan, les détails d'une pièce sont acceptés, que la critique porte uniquement sur quelques légères imperfections de style auxquelles l'auteur a remédié, le directeur ne peut écarter la pièce sous le prétexte que les changements ne suffisent pas ; ce serait favoriser la mauvaise foi, et donner à la réserve qui accompagnait l'admission une portée qu'elle n'a pas (1). »

Si donc les corrections sont insignifiantes, les tribunaux déclareront la pièce acceptée, et ordonneront de la jouer, en condamnant à des astreintes au cas de refus ou de retard. Lorsqu'au moment de la formation du contrat, aucune condition n'a été imposée à l'auteur, sauf cependant quelques modifications de détail, *sous forme d'un simple vœu*, le directeur doit jouer la pièce.

C'est ce qu'a décidé un récent jugement du tribunal de la Seine, en date du 20 mai 1908, dans l'affaire Mirbeau-Claretie, et c'est une excellente application des principes que nous venons de poser.

(1) Lacan et Paulmier, *op. cit.*, II, 74.

Dans cette affaire, le directeur, en effet, n'avait point fait dépendre des rectifications demandées l'existence même du contrat. Ces modifications n'avaient point été imposées comme une condition même de la représentation théâtrale ; le directeur avait exprimé un souhait, non point une condition de droit. En pareil cas, les conventions étant définitives, le directeur ne pouvait ultérieurement y faire échec en formulant de nouvelles exigences équivalant à de véritables conditions au sens juridique du mot. Le procès qui s'engagea, à propos de la pièce « Le Foyer », entre les auteurs, MM. Octave Mirbeau et Thadée Natanson, d'une part, et M. Claretie, de l'autre, a été résumé au début de la plaidoirie de M^e Henri Robert, avocat des auteurs :

« Dans l'espèce qui nous occupe, « Le Foyer », M. l'Administrateur général a lu, relu, refusé d'abord, repris ensuite, lu et relu pour la seconde fois « Le Foyer ». Après l'avoir lu et relu, il l'a accepté purement et simplement sans réserves, et sans conditions. Puis, tout à coup, après que la pièce avait été lue aux artistes, que les rôles avaient été distribués et collationnés, que les décors avaient été commandés, les maquettes exécutées, la pièce répétée et mise en scène, et ce, pendant dix-sept fois consécutives, M. Claretie, seul responsable de l'acceptation, mû par un sentiment d'intérêt personnel, s'apercevant que l'échéance approchait, que la représentation ne pouvait plus être différée, et que l'éventualité qu'il espérait, dont nous parlerons d'ailleurs avec toute la discrétion désirable, pour changer ses absorbantes fonctions d'Administrateur général du Théâtre-Français contre celles plus reposantes de secrétaire perpétuel de l'Académie-Française... (Quel excès d'ambition : être déjà immortel et vouloir devenir perpétuel !) M. Claretie, tout à coup pris de scrupules tardifs, s'aperce-

vant au bout de deux ans que l'un des principaux protagonistes de la pièce était sénateur et académicien, par un acte arbitraire et injuste, heureusement rare dans les annales théâtrales, surtout celles de la Comédie-Française, par un véritable coup de force, M. Claretie suspend brusquement les répétitions, exige des auteurs des modifications qui sont la refonte complète, la transformation absolue de leur œuvre ; il refuse de reprendre ces répétitions, il faut l'assigner. Voilà le procès qui vous est soumis. »

Et tout ce procès consista à interpréter les termes d'une lettre que M. Claretie avait adressée à M. Natanson : « Quand vous aurez *revu certains points* tout à fait spéciaux, je compte que la Comédie-Française trouvera là un succès digne de l'auteur des « Affaires sont les affaires ».

Voici le jugement, ou plutôt des fragments du jugement (1) :

« Attendu qu'il n'appartient pas au tribunal de juger la pièce de Mirbeau et Natanson qu'ils ont intitulée « le Foyer », mais uniquement de rechercher et de dire si Claretie l'a reçue et s'il a en conséquence obligé la Société des Comédiens français, dont il est l'Administrateur général, à la représenter sur la scène de la Comédie-Française ;

« Attendu qu'il est constant que les auteurs ont, une première fois, en juillet 1906, proposé leur pièce à Claretie, qui l'a refusée après quelques hésitations, en leur faisant connaître qu'il ne croyait pas devoir tenter « une épreuve qu'il trouvait dangereuse », et que ce qui, à son avis, rendait « la pièce impossible à la Comédie-Française, c'était le deuxième acte » ;

« Attendu que quelques mois plus tard, en décembre

(1) *Gaz. Trib.*, 21 mai 1908.

1906, de nouvelles négociations se sont engagées entre les parties, ainsi qu'il résulte d'une lettre adressée par Mirbeau à Claretie le 13 décembre 1906, et d'une réponse de Claretie à Mirbeau le 14 décembre 1906 ;...

« Attendu qu'il est constant et non dénié que Claretie et Mirbeau se sont alors rencontrés et entretenus de la pièce « Le Foyer » et que quelques jours après, le 22 décembre 1906, Claretie a adressé à Mirbeau les deux lettres suivantes, l'une pour lui-même et la seconde, renfermée dans la première et destinée à Natanson :

« Mon cher ami (c'est la trêve des confiseurs), laissons passer, pour annoncer la pièce (les annonces ne servent à rien), ce moment un peu fiévreux ; je n'ai pas besoin de vous dire que ceux qui pouvaient auprès de vous s'étonner du refus de la pièce, s'étonnent auprès de moi et de leurs camarades de son acceptation. Chacun a sa pièce dans sa poche ; je ferai une note intéressante et décisive dans quelques jours. Mais songez à la flagellation inutile et au dernier acte. Je vous assure que dramatiquement parlant, j'ai raison. Tout à vous cordialement, Claretie. — P. S. Remettez, s'il vous plaît, cette lettre à M. Natanson. »

« Cher Monsieur, j'ai reçu, après cette lecture nouvelle, « Le Foyer », dont votre collaborateur, M. Octave Mirbeau m'a rapporté le manuscrit. Et quand *vous aurez revu certains points tout à fait spéciaux*, je compte que la Comédie-Française trouvera là un succès digne de l'auteur des « Affaires sont les affaires » et de vous, cher Monsieur. Très cordiaux et sincères sentiments. Claretie. »

...« Attendu que des lettres ci-dessus visées, il résulte que Claretie a reçu la pièce et a ainsi contracté l'obligation de la faire représenter sur le théâtre dont il est l'Administrateur général, mais que cependant il a exprimé le vœu et donné

aux auteurs le conseil que certaines modifications y fussent apportées « sur des points tout à fait spéciaux » ; que c'est ainsi notamment qu'il écrit, le 24 décembre 1906, à Mirbeau : « Songez à la flagellation inutile et au dernier acte. Je vous assure que dramatiquement parlant, j'ai raison », et à Natanson : « Quand vous aurez revu encore certains points tout à fait spéciaux, je compte que la Comédie... etc... », et que dans le même ordre d'idées, Mirbeau lui répond, le 26 décembre : « Soyez sûr que nous allons faire tout ce qui est possible pour les petites retouches demandées. J'ai trouvé le moyen d'introduire *Lerible* au commencement du second acte. Je voudrais faire une scène courte, comique et qui serve à l'action : nous la trouverons. »

« Attendu qu'il paraît constant que les petites retouches visées par les lettres ci-dessus transcrites ont été apportées à la pièce par ses auteurs ; que l'année 1907 tout entière s'est écoulée sans que Claretie établisse qu'il ait été apporté aucune modification aux conventions ainsi arrêtées et précisées par les lettres de décembre 1906 ;

« Attendu qu'il est également constant qu'en février 1908 ces conventions ont reçu un commencement d'exécution par la lecture et par la distribution des rôles de la pièce ainsi modifiée, aux artistes chargés de la représenter, par la commande des décors et des accessoires et enfin par dix-sept répétitions ordonnées par Claretie et dirigées par de Féraudy, préposé à cet emploi par le défendeur ;

« Attendu cependant que ces répétitions ont été, le 4 mars 1908, brusquement interrompues par l'ordre de Claretie ;...

« Attendu que, dans une lettre du 5 mars 1908, il manifestait pour la première fois la volonté que les auteurs du « Foyer » apportassent à la pièce des modifications profondes et touchant à des points de leur œuvre véritablement

essentiels, et non plus seulement spéciaux, comme ceux dont il était question en 1905 ; que c'est ainsi notamment qu'il prétendait imposer aux auteurs un dénouement différent de celui qu'ils ont à tort ou à raison cru devoir adopter ;...

« Attendu que Claretie contreviendrait et manquerait aux conditions qu'il a, en décembre 1906, légalement formées avec Mirbeau et Natanson, s'il persistait dans sa volonté nouvelle de subordonner la reprise et la continuation des répétitions du « Foyer » à la réalisation de modifications qu'au moment de la formation du contrat il n'aurait point, à tort ou à raison, cru devoir imposer aux auteurs, à titre de conditions de la représentation de leur pièce ;...

« Attendu enfin que l'acceptation définitive par Claretie de la pièce de Mirbeau et Natanson et l'obligation pure et simple de la Comédie-Française de la représenter serait encore en tant que besoin, démontrée et confirmée par une lettre que Mirbeau a reçue de M. de Féraudy, sociétaire de la Comédie-Française, chargé par Claretie de la mise en scène et de la direction des répétitions du « Foyer », la dite lettre en date du 11 février 1908 et ainsi conçue :

« Mon cher Mirbeau, votre lettre me surprend et je ne comprends pas votre crainte. Vous devez pourtant savoir que je n'ai pas deux manières de faire ; l'ardeur de la discussion d'hier a dû vous faire mal entendre ce que j'ai dit ; j'ai pourtant été très net, quand M. Claretie a dit : « *j'ai reçu la pièce ; le Théâtre-Français la jouera*, mais moi je donnerai ma démission » ; j'ai répondu à M. Claretie... etc. »

«... Attendu qu'il résulte de ce qui précède que Mirbeau et Natanson sont fondés à exiger de la Comédie-Française légalement engagée par l'acceptation de son administrateur général, la continuation des répétitions de leur pièce « Le

Foyer » et qu'il y a lieu de faire droit à leur demande, en réduisant toutefois, dans une certaine mesure, le chiffre de l'astreinte à laquelle ils concluent ;

« Par ces motifs,

« Dit que Claretie sera, dans la quinzaine de ce jour, tenu de reprendre les répétitions de la pièce de Mirbeau et Natanson « Le Foyer », et ce sous une astreinte de 100 francs par chaque jour de retard, pendant un mois, passé lequel délai il sera fait droit ; déclare Claretie mal fondé dans toutes ses fins et conclusions »...

En résumé, pour terminer notre première hypothèse, celle où des corrections étant de faible importance, on peut considérer le contrat comme formé, nous estimons avec M. Constant⁽¹⁾ que les auteurs devront faire constater, lors de leur contrat, que les changements sont minimes, et ils devront bien faire préciser que, malgré ces légères corrections demandées, la pièce n'en est pas moins reçue à titre définitif.

II. — Supposons maintenant que les corrections soient tellement considérables que la réception de la pièce soit en suspens.

Les corrections doivent, d'après l'usage, être opérées dans le délai de deux mois à partir du jour où le manuscrit a été rendu et où la décision du comité de lecture, s'il y en a un, a été signifiée à l'auteur. Au bout de ce temps, le droit du directeur reste entier ; il peut refuser la pièce, mais ce qui lui est interdit de faire, tout au moins avant ce refus, c'est-à-dire durant tout le temps nécessaire à l'auteur pour faire ses corrections, c'est de recevoir d'un autre auteur un ouvrage qui traiterait le même sujet ; s'il méconnaissait cette règle, il serait passible de dommages-intérêts.

(1) Constant (*Code des th.*, p. 147).

Il est bien évident en effet que lorsqu'un directeur, sans accepter une pièce, invite l'auteur à la remanier, ou à la fondre avec une autre, et que pendant ces pourparlers, il reçoit sans prévenir celui-ci une autre pièce ayant quelque analogie avec la sienne, il met obstacle, en retenant le manuscrit, à ce que l'auteur puisse présenter utilement son ouvrage, à une autre direction ; il lui enlève l'avantage d'une priorité qui appartenait à son œuvre, et lui cause un préjudice en la lui rendant tardivement ; sa responsabilité est engagée (Ainsi jugé à propos d'un drame « Le Dernier des Mohicans », déposé entre les mains de Dumaine, directeur de la Gaité : Trib. civ. Seine, 4 avril 1867, *Ann. Pat.*, 67, p. 127).

Donnons maintenant un exemple dans lequel nous verrons appliquer le principe que dans le cas où les corrections d'une pièce sont importantes, la pièce n'est pas considérée comme acceptée (Trib. com. Seine, 15 mai 1859) (1). Il s'agissait d'un drame en cinq actes en vers que M. Virgile Boileau avait déposé à l'Odéon. L'examineur, chargé de lire les pièces à l'Odéon, avait fait un compte rendu peu favorable pour la représentation.

La pièce fut rendue à l'auteur et M. Voëz l'engagea à y faire des changements. M. Virgile Boileau fit les modifications que lui avait indiquées M. Voëz et pensa que sa pièce serait ainsi mieux accueillie ; elle fut repoussée de nouveau. L'auteur forma en conséquence une demande en paiement de 4.000 francs de dommages-intérêts. Le tribunal, considérant que M. Virgile Boileau ne justifiait pas que sa pièce eût été reçue définitivement, le déclara non recevable en sa demande.

(1) *Le Droit* du 12 mai 1859.

Jusqu'à présent, nous avons vu que l'acceptation d'une pièce de théâtre pouvait être subordonnée à certaines modifications exigées par les directeurs.

Quid, si l'auteur, à tort ou à raison, entend maintenir sa pièce dans son intégrité ?

L'auteur n'a en pareil cas que deux partis à prendre : ou en passer par la volonté du directeur, ou retirer sa pièce purement et simplement : « se soumettre ou se démettre ».

Mais l'acceptation d'une pièce peut être subordonnée à une condition : l'obligation pour l'auteur de s'adjoindre un collaborateur ; le cas est fréquent.

Il peut se présenter trois cas :

1° Un collaborateur prête son nom pour donner à la pièce une certaine notoriété.

2° Un collaborateur est le prête-nom d'un directeur de théâtre.

3° Un collaborateur est le prête-nom d'un journal.

Voici un auteur inconnu qui apporte à un directeur le manuscrit d'une pièce qui lui plaît en principe, mais le directeur ne croit pas devoir faire les frais que comporte l'ouvrage sans doubler les chances de succès, et pour cela il impose au jeune auteur un collaborateur dont l'expérience lui offre toutes les garanties.

Tel fut, entre bien d'autres, le cas de M. Alexandre Bisson, presqu'alors à ses débuts, lorsqu'il fit jouer « Le voyage d'agrément » au théâtre du Vaudeville ; il dut accepter comme collaborateur Edmond Gondinet, alors en pleine notoriété. Cet homme d'esprit, doublé d'un galant homme, intervint plus d'une fois à titre de collaborateur demandé par le directeur, accepté par l'auteur, qui n'eurent à se plaindre ni l'un ni l'autre du résultat de cette association (1).

(1) Un auteur de vaudevilles et d'opérettes, Paul Burani, qui eut son

Ce premier cas de collaboration imposée ne soulève généralement pas de difficultés.

Quant au second, celui où un collaborateur est un prête-nom d'un directeur de théâtre, il vise une combinaison rigoureusement interdite aux directeurs qui ont un traité avec la Société des Auteurs. L'article 18 des statuts du 21 février 1879 est en effet ainsi conçu :

« Il est interdit à tous les membres de la Société de faire représenter des ouvrages en collaboration avec des directeurs, régisseurs ou employés de théâtre à quelque titre que ce soit. Cette interdiction ne s'applique qu'aux théâtres auxquels lesdits directeurs ou employés sont attachés. »

La raison de cette mesure est évidente. Il ne faut pas que le directeur puisse réduire de moitié les droits touchés par l'auteur unique en lui adjoignant un collaborateur qui ne serait autre que lui-même.

La troisième combinaison, celle où un collaborateur est le prête-nom d'un journal, est également défendue. Elle est visée par un jugement du tribunal civil de la Seine du 30 juin 1887 :

« Attendu qu'il ne faut pas oublier que par un abus manifeste, certains directeurs de théâtre, dans un intérêt privé, ou pour assurer à une pièce nouvelle des appuis dans la presse, imposent parfois à l'auteur véritable des collaborateurs purement nominaux .. »

On conçoit en effet que ce n'est pas à l'auteur à rémunérer, par l'abandon de la moitié de ses droits, la publicité que le directeur organise autour de la pièce qu'il monte.

heure de célébrité, fut quelquefois imposé également comme collaborateur à des débutants dans ce genre d'ouvrages peu prisé du regretté Catulle Mendès, ce qui avait fait spirituellement surnommé Burani « *le Gondinet des pauvres* ».

§ 3. — Refus.

Enfin, la pièce peut être refusée par le directeur. Celui-ci ne fait qu'user de son droit ; il ne veut pas être partie au contrat : il ne veut pas accepter l'offre qui lui a été faite ; le refus d'une pièce par un directeur ne peut donc donner lieu à des dommages-intérêts.

L'administration théâtrale qui refuse une pièce peut toujours exiger que l'auteur reprenne son manuscrit, et si l'auteur refuse, malgré sommation, le directeur peut en faire opérer aux risques et périls de l'auteur la remise entre les mains d'un tiers désigné par l'autorité judiciaire. Réciproquement, l'auteur, en cas de refus, peut contraindre l'administration à lui restituer son manuscrit.

SECTION II. — Cas où le contrat se forme avant la remise de la pièce.

Nous examinons ici l'hypothèse où le directeur commande à l'avance une pièce à un auteur.

Le contrat de représentation se forme alors bien avant que le dépôt du manuscrit ait été opéré et que la lecture ait eu lieu.

Le directeur offre à l'auteur d'écrire une pièce pour son théâtre, soit en le laissant libre de choisir son sujet comme il l'entend, dans la limite du genre adopté par le théâtre, soit au contraire en fixant d'un commun accord les grandes lignes et quelquefois même le titre provisoire de la pièce.

Dans ce cas, suivant les circonstances, le contrat se forme, lorsque les deux parties se sont mises d'accord sur ces différents points et que l'auteur a accepté l'offre du directeur. On peut cependant distinguer deux cas :

Il est tout d'abord possible qu'après avoir échangé oralement leurs vues réciproques, l'auteur et le directeur, une fois d'accord, constatent cet accord par un acte sous seing privé, rédigé conformément aux prescriptions de l'art. 1325 du Code civil (1). Dans ce cas, la date du consentement et la date de l'acte coïncident, en sorte que l'on peut dire que le contrat de représentation se forme au jour où l'acte a été dressé, et dans le lieu où il a été dressé.

Il est possible, en second lieu, que l'auteur et le directeur échantent par correspondance leurs vues réciproques, et qu'après un envoi de lettres plus ou moins nombreuses, ils finissent par se mettre d'accord.

Dans ce cas, le contrat de représentation se forme par correspondance.

Nous n'avons pas ici à prendre parti sur les controverses qui se sont élevées à propos de la formation des contrats par correspondance. Les controverses portent, on le sait, sur le moment où le contrat est formé et aussi sur le lieu dans lequel il est formé.

Nous dirons seulement que le contrat de représentation se forme au plus tard le jour de la réception de la dernière des lettres qui parfait définitivement l'accord des parties.

SECTION III. — Appendice. — Suppression de la censure.

Aux conditions générales de formation du contrat, nous pouvons ajouter une condition plus spéciale, d'ordre admi-

(1) Voici un exemple d'une commande de pièces, passée entre Victor Hugo et Crosnier, alors directeur de la Porte-Saint-Martin.

« M. Victor Hugo s'engageait à donner par an au théâtre de la Porte Saint-Martin deux ouvrages d'une importance telle que chacun d'eux pouvait seul remplir, au moins pendant les premières représentations toute la durée du spectacle » (*Victor Hugo* raconté par un témoin de sa vie, t. II, p. 307).

nistratif, qui a subsisté presque jusqu'à nos jours, *l'autorisation par la censure*. On peut dire en effet que l'acceptation du directeur n'était donnée que sous la réserve, souvent tacite, que la censure ne mettait pas obstacle à la représentation, et lorsque la censure exigeait des modifications, d'une certaine importance, on pouvait dire alors que chacune des parties contractantes reprenait sa liberté.

L'autorisation de la censure fonctionnait donc comme une véritable condition suspensive ; le contrat ne se formait que si la censure autorisait.

Dès l'époque de Charles VII apparaît d'une façon suivie l'intervention vigilante du Parlement qui exerça sa surveillance sur les théâtres. Mais la censure n'existe alors qu'en germe, et elle ne commence à prendre une certaine fixité que sous le règne de François I^{er}.

Au xviii^e siècle, il y eut de véritables censeurs : ce fut le lieutenant-général de police, aidé d'un fonctionnaire spécial, et la censure, sous le règne de Louis XV, apparut dans toute sa sévérité.

La Révolution française renversa cette institution qui était devenue odieuse, et elle proclama l'indépendance absolue de la scène (Loi du 13-19 janvier 1791).

La censure fut rétablie par le décret de 1806. Des fonctionnaires spéciaux examinaient les ouvrages qui étaient soumis à leur approbation. Les censeurs refusaient leur autorisation pour des considérations ridicules ; la censure était alors très sévère.

En 1830, on prétendit que la charte avait aboli la censure : quoi qu'il en soit, elle fut organisée par la loi du 9 septembre 1835. Supprimée en 1848, elle fut de nouveau rétablie en 1852, puis encore supprimée en 1870, et rétablie par le décret du 1^{er} février en 1874. Elle dura, cette

fois, pendant une période assez longue, jusqu'en 1906, et ce sont les conséquences de cette ancienne existence qui constituaient une véritable modalité dans la formation du contrat que nous allons maintenant rapidement examiner.

Deux cas pouvaient se présenter :

1^o La censure refusait son visa ;

2^o La censure donnait son visa, soit purement et simplement, soit sous la condition que certains changements seraient faits.

1^{er} Cas. — Si la censure refusait son visa, comme l'exécution des conventions entre l'auteur et le directeur était subordonnée à la condition que cette censure autoriserait la représentation de la pièce, ces conventions tombaient, ou plutôt, elles étaient rétroactivement anéanties : elles étaient réputées n'avoir jamais existé :

« Considérant, — a dit la Cour de Paris le 31 août 1841 (1) — qu'il est constant que l'exécution du contrat de représentation est nécessairement subordonnée à la condition que la représentation avait été préalablement autorisée par le ministre de l'intérieur ;

« Considérant en fait qu'il résulte des documents de la cause que la représentation d'« Imperia » a été interdite par la censure ;

« Par ces motifs,

« Déboute l'auteur... »

2^e Cas. — Si la commission d'examen donnait son visa purement et simplement, il n'y avait alors aucune difficulté ; la condition en suspens était réalisée ; le contrat était définitivement formé. Mais la commission d'examen pouvait subordonner son autorisation à l'accomplissement de cer-

(1) *Gaz. Trib. et le Droit* du 2 septembre 1841.

tains changements, et ici alors, deux hypothèses étaient en présence :

Si la censure s'était bornée à indiquer de légères modifications, changer le titre par exemple, et si l'auteur avait bien voulu se soumettre à cette décision, le directeur était tenu de jouer la pièce (1).

Dans une autre hypothèse, l'auteur pouvait au contraire estimer que les changements exigés étaient trop considérables, refuser de faire ces changements et reprendre sa pièce.

Tels sont les deux cas qui pouvaient se présenter, lorsque la censure existait encore.

On a estimé que les censeurs obéissaient trop souvent à des craintes mesquines, et s'inclinaient parfois devant de puissantes influences, au risque d'entraver l'essor de l'art dramatique.

« La censure, a dit Dumas, est destructive de la liberté intellectuelle. »

Cette censure avait fini par céder à des intérêts de coterie littéraires ou politiques et par être d'une sévérité exagérée (2).

Aujourd'hui, la censure n'est plus. Elle a été supprimée sur un vote des Chambres, qui dans le budget des dépenses de 1906 (Loi de finances du 17 avril 1906) rayèrent le crédit de 16.800 francs, affecté à l'inspection des théâtres, qui comprenait la censure des ouvrages dramatiques.

(1) Trib. com. Seine, 11 février 1835, *Gaz. Trib.*, 12 février 1835.

(2) On raconte que le vaudevilliste, M. Armand d'Artois, pour ne pas encourir cette sévérité, et pour faire passer un mot un peu gaulois qui n'attirât pas l'attention de la censure, avait soin de faire précéder ce mot d'un couplet d'une obscénité révoltante, que les censeurs bifflaient avec indignation, si bien que le mot gaulois, paraissant très anodin à côté, passait inaperçu et subsistait dans le manuscrit.

DEUXIÈME PARTIE

EFFETS DU CONTRAT DE REPRÉSENTATION

Lorsque le contrat de représentation théâtrale est définitivement formé, certains effets se produisent à l'égard des deux parties en présence : ce sont ces effets qu'il nous faut maintenant examiner.

Examinons d'abord les obligations de l'auteur.

CHAPITRE PREMIER

OBLIGATIONS DE L'AUTEUR.

La principale obligation de l'auteur consiste à faire au directeur remise intégrale et exclusive du droit de représenter la pièce.

Mais cette obligation varie cependant quelque peu suivant que le contrat de représentation s'est formé après dépôt et lecture du *manuscrit*, ou suivant qu'il s'est formé par la simple commande d'une pièce. Dans ce second cas, en effet, l'obligation de l'auteur s'augmente naturellement de celle d'écrire la pièce et de la remettre au directeur à l'époque convenue.

Cette distinction fondamentale une fois rappelée, occupons-nous tout d'abord des questions de délivrance proprement dite.

L'auteur, disons-nous, doit donner au directeur le droit exclusif de représenter la pièce et il est tenu de lui remettre à cet effet les divers manuscrits nécessaires à cette représentation.

Nous examinerons plus loin, à propos des représentations en banlieue et à propos des tournées, quelle est la portée exacte de cette règle.

Pour ce qui est de la délivrance du manuscrit de la pièce, il convient dès maintenant de faire la distinction exposée plus haut :

Si le manuscrit a été déposé avant l'acceptation, il est

facile à l'auteur d'exécuter son obligation de délivrer, puisque le manuscrit est déposé.

En effet, jusqu'à la formation du contrat, le manuscrit était l'objet d'un dépôt de nature précaire. Par l'acceptation du directeur, la remise matérielle qui avait eu lieu précédemment se transforme, étant donné l'intention des parties, en une véritable délivrance.

S'il s'agit au contraire d'une commande de pièces, la délivrance n'est pas immédiate ; elle aura lieu au moyen de la remise du manuscrit à l'époque convenue entre les parties. Cette obligation est fondamentale pour l'auteur, sinon sa responsabilité pécuniaire est évidente.

Cependant, il importe évidemment de réserver ici le cas de force majeure :

Le 27 novembre 1908, le tribunal civil de la Seine a consacré cette solution dans les termes suivants :

« Attendu que les conventions légalement formées tiennent lieu de loi à ceux qui les ont faites ; que ce principe, consacré par l'article 1134 du Code civil, reçoit son application aussi bien en matière théâtrale qu'en toute autre matière, que de même que l'artiste qui s'est engagé à faire partie d'une troupe à dater d'une époque déterminée ne saurait de lui-même et obéissant à un caprice, reculer le moment à partir duquel il se doit au directeur de l'entreprise théâtrale qui s'était assuré son concours ; de même l'auteur, qui a promis une œuvre littéraire et s'est engagé à la livrer à une date ferme, ne peut échapper aux conséquences du contrat qu'il a pu signer plus ou moins à la légère ;

« Mais attendu qu'à côté de cette règle générale, l'art. 1148 en pose une autre, en vertu de laquelle le débiteur d'une obligation ne répond pas du cas fortuit ou de la force majeure, laissant au juge le soin d'apprécier, dans chaque

espèce, si le fait ou l'événement dont se prévaut le débiteur ne lui est pas imputable et l'a empêché d'exécuter son obligation ;

« Attendu que la maladie peut, soit selon sa gravité, soit aussi suivant la partie plus ou moins sensible du corps qu'elle intéresse, constituer un cas de force majeure susceptible de donner lieu à l'application de l'article 1148. »

Le jugement reproduit ensuite la substance des certificats versés au débat par le défendeur, M. Bataille, puis il dispose :

« Attendu, tout en ne contestant pas l'importance de ces certificats, que les demandeurs prétendent que s'agissant d'un empêchement simplement momentané, Bataille aurait dû s'arranger pour mettre son œuvre au point, du 12 septembre au 1^{er} octobre, alors surtout que déjà averti du mauvais état de sa santé, au moment où il avait signé le contrat du 17 avril 1907, il avait dû prendre ses dispositions pour éviter qu'une aggravation ne le mit dans l'impossibilité de tenir ses engagements vis-à-vis du théâtre du Vaudeville ;

« Mais attendu qu'on ne saurait faire grief au défendeur de n'avoir pas, dans les quelques semaines qui ont précédé la crise du 28 août, donné, en vue de l'apparition de son œuvre, un effort intellectuel tout spécial ; que l'élaboration d'une œuvre vraiment littéraire entraîne l'auteur qui en a conçu le cadre ou le scénario, à des remaniements fréquents ou même à des modifications profondes qui sont le résultat de sa préoccupation d'aboutir à présenter aux lecteurs ou aux spectateurs, dans une forme acceptable, des situations assez nouvelles ou assez fortes pour retenir son attention ;

« Que ne s'agissant pas d'un travail manuel, l'auteur ne saurait s'astreindre à un travail quotidien de plus ou moins de durée ;

« Que, dans les limites du traité qu'il a passé soit avec

l'éditeur, soit avec la direction d'un théâtre, l'auteur a toute liberté pour donner corps à ses réflexions et que ce n'est souvent qu'à la dernière heure, qu'après les avoir mûries, il arrive à les revêtir de forme susceptible d'entraîner le succès.

« Attendu, dans ces conditions, qu'on ne peut que s'étonner que les directeurs du Vaudeville songent à faire grief à Bataille, de ce qu'il n'aurait pas terminé en dix-huit jours l'œuvre qu'il leur avait promise ; que l'affection dont le défendeur avait été atteint pendant trois semaines avait été des plus pénibles et avait paralysé tous ses moyens ;

« Qu'en admettant qu'il ait pu, à partir du 12 septembre, se ressaisir définitivement, il n'avait plus le temps matériel pour condenser les résultats de son travail antérieur et parachever une œuvre dont on escomptait à juste titre le succès :

« Que s'il n'avait pas eu le souci de sa réputation d'écrivain et aussi celui de la confiance que lui avait témoignée Porel, Bataille eût pu certainement lui livrer le manuscrit de sa pièce pour le 1^{er} octobre, mais que cette expédition hâtive de l'œuvre n'était digne ni de l'auteur ni des directeurs du Vaudeville ;

« ... Déboute Porel... (1). »

L'obligation de délivrer qu'a l'auteur ne porte pas seulement sur le manuscrit principal. Elle comprend aussi la remise de certains manuscrits dont l'utilité est indispensable pour arriver à la représentation. Avant la suppression de la censure (17 avril 1906), l'auteur devait fournir deux manuscrits réservés au comité de la censure. Depuis, « l'auteur n'est plus tenu de fournir à l'administration du théâtre que les rôles copiés, et non plus des séries de manuscrits ».

(1) *Gaz. Trib.*, 28 novembre 1908.

C'est du moins ce qu'a décidé le nouveau traité type de 1907 (1).

Ces manuscrits et les copies de rôles sont aux frais des auteurs. Les frais d'arrangement de musique pour drames et vaudevilles, qui sont des airs intercalés qui ne font pas partie intégrante de la pièce, laquelle peut être jouée sans eux, sont à la charge de l'administration du théâtre. En général, pour les drames et vaudevilles, c'est le chef d'orchestre qui se charge de la musique de scène, et souvent il ne touche rien ; c'est dans son engagement. Mais pour les ballets, par exemple, et pour les œuvres lyriques, le compositeur fait véritablement acte de collaboration avec les auteurs des paroles, et il ne sera tenu de fournir que le manuscrit de sa partition, la copie des rôles, chœurs et parties d'orchestre restant à la charge de l'administration du théâtre.

L'obligation qu'a l'auteur d'assurer au directeur le droit intégral et exclusif de représenter la pièce a fait naître un certain nombre de questions intéressantes qu'il nous faut maintenant exposer.

PREMIÈRE QUESTION. — *L'auteur peut-il retirer une pièce reçue par le directeur ?*

Si le contrat de représentation était d'ordre exclusivement pécuniaire, la solution de cette question ne saurait faire de doute, ce contrat étant susceptible d'être exécuté en nature ; puisque l'exécution a lieu par le fait même de la représentation, l'auteur ne pourrait évidemment empêcher

(1) Il reste cependant au théâtre un manuscrit sur lequel peut suivre le souffleur, et lorsque la pièce comporte de la figuration, le régisseur, au cours de la représentation, a parfois besoin d'un autre manuscrit, pour ce qu'on appelle « la conduite » de la pièce.

cette exécution, une fois qu'il l'a librement consentie. Mais, ainsi que nous le dirons bientôt, du côté de l'auteur tout au moins, le contrat de représentation n'est pas d'ordre purement pécuniaire, et la question que nous allons examiner a soulevé d'assez vives controverses

Formulons d'abord les deux opinions en présence :

D'après un premier système, l'auteur, une fois le contrat de représentation formé, est obligé d'une manière absolue de laisser jouer sa pièce, et s'il s'oppose à la représentation, le directeur peut passer outre et représenter l'œuvre.

D'après une seconde opinion, l'auteur est bien en principe obligé de laisser jouer sa pièce, mais il peut cependant la retirer en payant des dommages-intérêts au directeur qui ne pourra plus dès lors représenter l'œuvre.

MM. Lacan et Paulmier, Pouillet, Vivien et Blanc sont partisans du premier système qu'admet un jugement du 9 février 1830 (1).

« L'auteur, disent Lacan et Paulmier (2), est obligé de faire remise au directeur de la pièce, et de la lui laisser représenter. »

« La laisser représenter », voilà la véritable obligation de l'auteur.

MM. Lacan et Paulmier concluent de là qu'après la réception de la pièce, l'auteur ne peut plus la retirer, même « par scrupule de conscience ».

« La crainte d'un échec, des considérations de famille, toutes les réflexions qu'il peut se faire, il devait les faire avant le contrat ; elles sont intempestives venant après. On ne peut plus voir que la convention qui fait la loi des parties

(1) *Gaz. Trib.*, 10 février.

(2) Lacan et Paulmier, *op. cit.*, II, 110.

et qui ne doit pas être moins sacrée pour les auteurs que pour d'autres (1). »

M. Pouillet estime dans le même sens qu'il s'est formé entre les parties un contrat synallagmatique, qu'il ne dépend pas de l'une d'elles de rompre (2).

« L'administration étant soumise à l'obligation de jouer la pièce, déclarent également Vivien et Blanc (3), il est juste que l'auteur soit tenu, de son côté, de la laisser représenter. Si l'auteur n'était point lié envers le théâtre, il serait contraire à l'équité et au droit que le théâtre le fût envers lui. Il ne peut y avoir de contrat sans engagement réciproque, et l'on ne pourrait laisser l'auteur libre de disposer de son ouvrage, sans accorder au théâtre la liberté de ne le pas jouer. »

A l'appui de leur argumentation, ces mêmes auteurs rapprochent la position des auteurs dramatiques de celle de l'homme de lettres qui a vendu un manuscrit à un éditeur et qui ne peut point le retirer (4).

Pour eux, si l'auteur manque à son obligation, il peut être assigné devant les tribunaux, et si le manuscrit a déjà été remis au directeur, celui-ci peut jouer l'ouvrage, malgré toute opposition de la part des auteurs.

Il en fut ainsi décidé dans un jugement déjà signalé du tribunal civil de la Seine, en date du 9 février 1830.

Alexandre Dumas avait fait recevoir « Christine de Suède » au théâtre de l'Odéon, dont Harel était le directeur. Comme ce dernier montait d'autres pièces et ne s'était décidé à jouer « Christine » qu'après le commencement de la sai-

(1) Lacan et Paulmier, II, 410.

(2) Pouillet, *Prop. litt. et artist.*, n° 788.

(3) Vivien et Blanc, n° 396.

(4) Vivien et Blanc n° 399.

son, que Dumas voulait deux acteurs dont Harel ne voulait pas, Dumas fit défendre à Harel de jouer sa pièce (1). Le directeur de l'Odéon fit plaider qu'Alexandre Dumas n'avait cédé qu'à l'irritation de quelques instants, et peut-être à des promesses qu'on lui avait faites ailleurs et que toutes les raisons invoquées n'étaient que des prétextes. Le tribunal donna gain de cause à Harel.

Telle est la première opinion, la plus rigoureuse pour l'auteur.

Dans une seconde opinion, avons-nous dit, l'auteur peut retirer sa pièce, à la condition d'indemniser le directeur, car il est juste, dit-on, que si une administration théâtrale a fait des frais considérables de décors, de costumes, si elle a payé des acteurs, des choristes, des figurants, elle ait le droit de recevoir des dommages-intérêts qui l'indemniseront des frais et des avances qu'elle a faits, et qui représenteront aussi au besoin, dans une certaine mesure, le bénéfice que la pièce aurait pu procurer, en admettant qu'elle ait eu la faveur du public.

Le célèbre avocat général Oscar de Vallée était partisan de ce système :

« L'auteur ne vend pas son manuscrit, disait-il (2), il s'oblige à laisser représenter son œuvre, mais ce n'est là qu'une obligation de faire, dont l'inexécution se résout en dommages-intérêts. Autrement, voyez le danger pour l'auteur : il aperçoit au cours des répétitions les faiblesses de son œuvre ; il sent le besoin de la refaire. Un événement

(1) Alexandre Dumas disait : « Un auteur doit toujours être libre de reconnaître ou de décliner la juridiction du public, même après la lecture et la réception d'une pièce à un comité théâtral » (Préface de « Christine de Suède »).

(2) Cité par Pouillet, *op. cit.*, n° 788.

survenu a changé les conditions de l'œuvre ; la pièce est politique, par exemple, elle critique les vainqueurs du moment, comme c'est toujours le droit au théâtre : les vainqueurs sont devenus les vaincus ; la pièce est impossible et la loyauté de l'auteur lui commande de la retirer et d'en empêcher la représentation, dût sa fortune en souffrir beaucoup. Portons encore plus haut l'hypothèse : un homme écrit une comédie pour frapper ce qu'il croit être les abus de la religion ; au moment où son œuvre va être représentée, il éprouve, dans une mesure quelconque, les grandes émotions de saint Paul, et il tourne son âme vers la religion, dont il l'avait détournée ; faudra-t-il qu'il laisse publier, représenter sous son nom une œuvre qui, ayant cessé d'être l'expression de sa pensée, trahira ses plus ardentes croyances et le fera voir à ses contemporains, impie, sceptique, athée quand il a l'âme pleine de Dieu ?

« Je pourrais étendre les hypothèses, sans pouvoir les élever au-dessus de celles que je viens de faire. Si vous aviez à juger, dans l'une d'elles, le droit de l'auteur, *vous le consacreriez, sauf à indemniser le théâtre*, autant qu'il le faudrait. »

Telles sont les deux opinions en présence. Nous n'hésitons pas à adopter la seconde.

L'homme est maître de sa pensée, ainsi que l'indique d'ailleurs un jugement du 9 mai 1870 (1) pour un cas particulier qui peut se généraliser :

« Attendu que la cession d'une composition musicale ne constitue pas un droit de propriété absolue pour celui au profit duquel elle est faite ; qu'en cédant l'usage utile de son œuvre, l'auteur n'en abandonne pas la libre disposition

(1) Trib. com. Seine, *Ann. Pat.*, 1872, p. 99.

ni le droit de la défigurer ; qu'il est le seul maître de sa pensée. »

Il faut bien reconnaître en effet que la propriété littéraire se distingue des autres. Pour le travail de la pensée, on invoque le droit moral, c'est à-dire, suivant l'excellente définition de M. Harmand, « un ensemble de droits, auxquels la préoccupation d'intérêts pécuniaires reste indifférente, un ensemble de droits qui n'ont pas pour but et pour satisfaction un honoraire, une rémunération en argent » (1).

C'est au nom de ce droit moral, au nom de la dignité humaine, que l'auteur peut retirer, même après s'être engagé avec le directeur, une œuvre qu'il croit mauvaise, et qui peut compromettre sa réputation. Cette dignité humaine existait au plus haut point du temps des Voltaire et des Rousseau qui se plaignaient avec une profonde amertume de voir circuler sous leurs noms des œuvres imprimées qu'ils n'avaient jamais écrites. L'auteur dramatique n'a-t-il pas de même le droit de se plaindre si le directeur le force à voir son œuvre représentée, œuvre qu'il a finalement reconnue mauvaise au dernier moment, œuvre qu'il désavoue, qu'il ne veut plus, au nom de sa conscience d'artiste, livrer à la critique.

La pensée de l'homme est inaliénable ; il serait contraire à la liberté morale d'attribuer à un directeur le droit de se servir de l'œuvre comme d'une propriété privée. L'intérêt moral de l'auteur prime, suivant nous, l'intérêt pécuniaire de l'entrepreneur de spectacles.

Et que l'on ne dise pas, comme on le fait dans le système que nous combattons, que postérieurement à la signature du contrat, il est trop tard pour retirer la pièce. C'est en

(1) G. Harmand, *Le droit moral de l'auteur*, p. 7.

effet seulement aux répétitions que l'œuvre conçue s'objective, que l'auteur voit vivre ses personnages ; si donc il reconnaît s'être trompé sur la valeur de sa pièce, c'est à ce moment là seul qu'il peut en faire l'aveu ; à ce moment, il doit donc avoir le droit d'empêcher la représentation.

Il est, a-t-on dit encore, impossible de faire au directeur une situation différente de celle de l'auteur, au point de vue de la liberté de ne pas jouer la pièce. Le directeur, répondrons-nous, ne poursuit pas du tout le même but que l'auteur, ou tout au moins, s'il est vrai que tous deux ont l'espoir de réaliser des bénéfices pécuniaires, le premier poursuit exclusivement un but lucratif, tandis que le second ne songe pas seulement à retirer de sa pièce des avantages en argent.

Si l'on nous objecte encore que le directeur poursuit parfois, lui aussi, un but artistique, il n'en est pas moins vrai que la loi elle-même a cru devoir faire une différence entre la situation respective des deux parties, puisque l'auteur n'est pas réputé « faire acte de commerce », lorsqu'il fait jouer ses pièces, tandis que le directeur, aux termes de l'article 632 du Code de commerce, fait un acte de commerce, lorsqu'il les représente sur son théâtre.

Donc, l'intérêt moral de l'auteur existe au plus haut point, tandis que celui du directeur, si toutefois on l'admet, n'existe que dans une très faible mesure.

L'auteur « a surtout l'ambition, dit très bien M. Guichard, de se créer un nom dans le monde des lettres et de transmettre à la postérité, s'il a reçu ce don sublime qu'on appelle le génie, le souvenir de sa gloire, et le répertoire de ses œuvres » (1).

A cet égard donc, l'auteur doit être mieux traité que le directeur, ou différemment tout au moins.

(1) Guichard, *Légist. du th.*, p. 128.

Et à MM. Vivien et Blanc, identifiant l'auteur dramatique qui fait jouer une pièce, à l'homme de lettres qui fait éditer un volume, et estimant qu'ils ne peuvent pas plus l'un que l'autre retirer leur production littéraire, nous répondrons, reprenant un argument déjà développé, que l'analogie qu'ils veulent créer n'existe pas complète ; dans un roman ou un livre en général, la pensée s'objective immédiatement ; dans une pièce, à la scène, lorsque les artistes incarnent les personnages conçus par l'auteur, les désillusions peuvent être fréquentes.

Donc, lorsque MM. Vivien et Blanc, Lacan et Paulmier estiment que les réflexions sur l'insuccès d'une pièce doivent être faites avant le contrat et non après, ils appliquent aux auteurs dramatiques une règle qui concerne exclusivement les auteurs d'un livre, puisque ceux-ci et non les autres peuvent parfaitement, avant le contrat qu'ils passent avec leur éditeur, juger en pleine connaissance de cause de la valeur intrinsèque de leur œuvre.

Concluons : une fois le contrat passé, l'auteur a en principe l'obligation de laisser jouer sa pièce, mais s'il estime que son œuvre l'expose à un insuccès, il a encore la faculté de la retirer, moyennant dommages-intérêts au directeur, car au nom de l'intérêt moral et de la dignité humaine, il ne saurait être contraint d'affronter le jugement du public, s'il s'aperçoit, notamment au cours des répétitions, que son œuvre ne satisfait plus sa conscience artistique (1).

(1) Au cas où l'opposition à la représentation d'une pièce vient non de l'auteur unique, mais de l'un des collaborateurs, alors que l'autre collaborateur exige que la représentation ait lieu, la question, qui se rattache d'ailleurs étroitement à la collaboration, est plus délicate. On sait qu'elle a été résolue dans deux sens opposés par le tribunal civil de la Seine et la Cour de Paris, à propos de l'affaire

2^e QUESTION. — *L'auteur peut-il modifier sa pièce une fois qu'elle a été reçue ?*

De même que pour l'hypothèse que nous venons d'étudier, nous rencontrons ici encore de vives discussions.

Conformément à leur doctrine, MM. Lacan et Paulmier (II, 95.96) décident que le contrat, une fois formé, ne peut être modifié que du consentement des deux parties. Si donc des modifications sont apportées par l'auteur à son œuvre définitivement reçue, et sont rejetées par le directeur, « l'acceptation primitive n'en subsiste pas moins », et le directeur doit jouer la pièce telle qu'il l'avait acceptée, avant que les corrections aient été faites par l'auteur, en sorte que l'auteur ne peut contraindre le directeur à faire jouer la pièce, avec les modifications qu'il y aura faites (1).

A l'appui de leur argumentation, Lacan et Paulmier citent plusieurs décisions de jurisprudence, notamment des jugements du 29 septembre 1833 (2), du 4 septembre 1832 (3), du 15 mars 1834 (4), et un arrêt de la Cour de Paris en date du 18 mars 1835 (5) intervenu dans les circonstances suivantes :

M. Laverpillière, homme de lettres, avait fait recevoir en 1822 à la Comédie-Française « Les deux Mahométans », comédie en trois actes. Les répétitions eurent lieu, mais Michelot, chargé du principal rôle, conseilla à l'auteur, en

célèbre de « Gilles et Gillotin » d'Ambroise Thomas (Trib. civ. Seine, 19 août 1872, D. 74.5.414 ; Paris, 24 février 1873, S. 79.2.213, P. 79.2.839, *Ann. Pat.*, 73, p. 153).

(1) Lacan et Paulmier, II, 110.

(2) Trib. com. Seine, *Gaz. Trib.*, 30 septembre 1833.

(3) *Ibid.*, *Gaz. Trib.*, 5 septembre 1832.

(4) *Ibid.*, *Gaz. Trib.*, 20 mars 1834.

(5) *Gaz. Trib.*, 19 mars 1835.

son nom et au nom des autres acteurs de la pièce, de la réduire en un acte. L'auteur se mit à l'œuvre et reproduisit « Les deux Mahométans » en un acte. Les sociétaires du Théâtre-Français refusèrent de jouer la pièce en alléguant qu'elle n'était plus la même que celle qu'ils avaient reçue et qu'il fallait une nouvelle lecture. En 1833, la pièce était encore dans les cartons et M. Laverpillière, pour l'en tirer, eut recours à la justice.

Le tribunal de commerce envoya les plaideurs devant M. Blaye, arbitre-rapporteur, qui pensa que le refus des comédiens n'était pas motivé et que l'action du drame, réduit à un cadre moins étendu, ne pouvait être qu'à l'avantage de la pièce.

Le tribunal de commerce rendit le jugement suivant le 28 mai 1834 :

« Attendu qu'il n'est pas contesté que la pièce intitulée « Les deux Mahométans », dont M. Laverpillière est l'auteur, a été reçue à la Comédie-Française le 8 février 1822, que dès lors il y a eu lien de droit entre la Comédie et l'auteur ;

« Que depuis cette époque, et d'après le conseil de plusieurs membres du comité de lecture du théâtre, la pièce a été réduite de trois actes en un ; que le contrat n'en subsiste pas moins, puisque l'action, resserrée dans un cadre moins étendu, ne peut être qu'à l'avantage de la pièce ;

« Attendu que l'offre faite par Jouslin de la Salle de soumettre la pièce dont s'agit à une seconde lecture n'aurait d'autre but que de remettre en question ce qui a été décidé par la réception du 8 février 1822 ;

« Par ces motifs,

« Déboute Jouslin de la Salle de son opposition au jugement par défaut en date du 18 avril dernier ; ordonne que la pièce dont Laverpillière est l'auteur sera jouée au Thèà-

tre-Français dans le mois de la signification du présent jugement à peine de 50 francs par jour de retard. »

M. Jouslin de la Salle fit appel. M^e Delangle, son avocat, plaida que le comité n'avait pas demandé la réduction en un acte, que l'auteur n'avait pas à écouter les conseils individuels de M. Michelot, lequel était bien aise de se débarrasser poliment du rôle principal. M. Laverpillière a retiré son ouvrage, et il produit depuis « Deux Ottomans » en un acte ; ce n'est pas là la pièce qu'avait reçue la Comédie qui a le droit d'exiger une nouvelle lecture.

La Cour, adoptant les conclusions de M^e Delangle, réforma le jugement de première instance, et décida qu'une nouvelle lecture devait avoir lieu au comité, à moins que le directeur ne préférât jouer la pièce en trois actes, telle qu'il l'avait reçue.

Nous admettrons l'opinion de MM. Lacan et Paulmier, confirmée par la jurisprudence, mais nous l'admettrons sous la réserve qu'en cas de modifications non admises par le directeur, l'auteur peut retirer sa pièce moyennant dommages-intérêts.

Si, en effet, nous avons admis plus haut que l'auteur pouvait, moyennant indemnité, retirer sa pièce même acceptée, et cela au nom de sa dignité personnelle, au nom de sa réputation, nous n'en avons pas moins reconnu qu'en la retirant, il violait son contrat, ce qui nous a fait admettre le principe des dommages-intérêts ; et c'est pourquoi, sur cette question des changements apportés au cours des représentations, nous devons nous rapprocher de l'opinion de ces jurisconsultes ; car, suivant nous, si un auteur change sa pièce, si aux répétitions, il la transforme par exemple en une pièce en quatre actes alors qu'elle était

en trois, ou inversement, il peut bien la retirer au nom de son intérêt moral et de sa dignité, moyennant indemnité suffisante, mais ce qu'il ne peut pas faire, c'est d'imposer au directeur une œuvre en quatre actes alors qu'il l'a primitivement reçue en trois, ou inversement.

En résumé, l'auteur peut, selon nous, retirer sa pièce, mais il ne peut la modifier, sans le consentement du directeur, et la faire jouer ainsi malgré lui, car il n'y a plus ici d'intérêt moral en jeu : ces solutions ne se contredisent donc nullement.

Ce principe une fois posé, nous ferons cependant une distinction entre les modifications importantes, apportées par l'auteur, et celles de pur détail. Quand il s'agit d'une modification importante, nous avons exposé quelle est notre opinion.

Mais pour ce qui est des modifications portant sur des points de détail, l'auteur, à notre avis, peut les faire, même sans le consentement du directeur.

« Dans la rigueur des principes, dit Renouard (1), l'auteur ne peut faire de changements à son ouvrage après l'admission, puisque le contrat est formé, et l'acceptation volontaire de la part du théâtre est nécessaire pour autoriser les changements. Toutefois, en cas de chicane, et de mauvaises difficultés de la part d'une administration théâtrale, qui se refuserait à des modifications évidemment raisonnables, les tribunaux appréciant les circonstances et l'absence de trouble réel et de préjudice possible, pourraient, en y mettant une grande réserve, autoriser l'admission des corrections sans résiliation du contrat. »

« Pas de changements après la réception, estime égale-

(1) Renouard, *Traité des droits d'auteur*, II, 337.

ment M. Constant (1), si ce n'est du consentement des deux parties ; ceci peut être vrai s'il s'agissait de remanier complètement la pièce reçue, mais s'il n'est question que d'y apporter des modifications de détail, l'auteur doit, ce nous semble, demeurer toujours maître de les faire. »

Conformément à notre opinion, un arrêt de la Cour suprême, en date du 4 avril 1835 (2), a décidé que lorsque la représentation est autorisée par la censure, aucun changement n'est plus possible, *sauf changements de style, transposition de scènes*, sinon ce serait rendre impossibles les perfectionnements d'une œuvre dramatique.

Donc, en cas de légères modifications, et dans ce cas là seul, l'auteur peut aller jusqu'à forcer le directeur à jouer sa pièce ainsi modifiée.

Il est en effet reconnu par l'usage qu'à partir du jour où commencent les répétitions, la volonté de l'auteur est absolument dominante.

« Celui qui a produit une œuvre en apposant au bas sa signature (disait en 1897, au Congrès de l'Association de Monaco, M. Lermina), s'en déclare l'auteur moralement responsable ; il se livre hardiment, vaillamment à l'examen, à la critique, et se reconnaît justiciable de l'opinion publique, mais à la condition bien entendu que nul, *excepté lui-même*, ne puisse apporter à l'œuvre une modification, si petite soit-elle, si insignifiante qu'elle paraisse. »

L'auteur est en effet à même plus que personne de voir si sa pièce a besoin de changements et le directeur doit s'incliner, toujours sous réserve que l'auteur ne fera que des modifications de détails, à moins que l'auteur n'aime mieux retirer complètement sa pièce en indemnisant le directeur.

(1) Constant, *Code des th.*, p. 131.

(2) D. Rép., *Théâtre*, p. 313.

La difficulté est évidemment de trouver un critérium permettant de distinguer les modifications de détail et les modifications plus importantes.

Quand il s'agit par exemple, comme nous l'avons vu, de retrancher ou d'ajouter un acte, il y a là une modification considérable et le directeur peut demander à jouer l'œuvre, telle qu'il l'avait reçue primitivement, tout en laissant la liberté à l'auteur, en cas de conflit, de retirer sa pièce moyennant indemnité.

Mais les revues, composées avec une extrême rapidité, et à un moment où l'année, dont elles relatent les faits, n'est pas encore écoulée, constituent un genre tout à fait spécial où des modifications et des additions souvent considérables peuvent être effectuées pendant les répétitions, ce qui a lieu de façon courante.

Il vaut mieux, pensons-nous, réserver ici aux tribunaux un très large pouvoir d'appréciation ; c'est ainsi que l'arrêt de la Cour de Paris que nous rapportons plus haut a parfaitement raison de réformer le jugement du 28 mai 1834.

En somme, toutes ces questions sont des questions d'es-pèce, et il est difficile de formuler une règle bien générale. Du reste, dans la pratique (1), le directeur a autant d'intérêt que l'auteur à ce que la pièce réussisse, et il sera presque toujours le premier à admettre les modifications et les additions qui rendent indispensables aux répétitions la mise en scène et le jeu des acteurs.

Bien plus, il arrive souvent que c'est le directeur qui demande des changements ; ce sont les artistes qui trouvent

(1) Gondinet passait pour refaire presque toutes ses pièces aux répétitions, et du consentement du directeur, mais c'était au détriment de la mémoire des artistes qui étaient obligés de rapprendre sans cesse un texte nouveau.

leurs rôles trop courts, qui veulent des additions, ce qu'on appelle « des béquets » en style de théâtre, et l'on arrive assez facilement à persuader l'auteur.

Nous avons dit, sous les réserves qui précèdent, que l'auteur doit sa pièce au directeur intégralement et exclusivement, d'où il suit que l'auteur ne peut pas porter à un autre théâtre sa pièce, une fois reçue.

Dans la pratique, il arrive d'ailleurs rarement aujourd'hui qu'un auteur manque à une pareille obligation. Il n'en était pas de même autrefois.

Lagrange, ancien acteur de la troupe de Molière, nous raconte dans un curieux manuscrit qui contient les recettes et les affaires de la Comédie de 1659 à 1685 que Racine, après avoir donné et fait jouer sa tragédie d'« Alexandre », et dès les premières représentations, porta cette pièce au théâtre de l'Hôtel de Bourgogne. En tout cas, si l'auteur manque à son obligation, le directeur peut demander la réparation du tort qui lui a été causé.

Cependant, il arrive quelquefois que des pièces sont jouées sur des théâtres autres que ceux où la représentation a eu lieu tout d'abord. Dans ce cas, l'autorisation de l'auteur est nécessaire, et doit toujours précéder la représentation (1). Cette autorisation de l'auteur est donnée soit par l'auteur lui-même (c'est le droit commun), soit par l'intermédiaire des agents généraux de la Société des Auteurs et

(1) Aux termes de la loi du 13 janvier 1791, elle doit être formelle et par écrit ; à défaut d'un écrit, l'auteur peut-il revenir sur son consentement ? Nous ne le croyons pas. Nous croyons avec Vivien et Blanc, Guichard et Pouillet, que la formalité de l'écriture n'est nécessaire que pour la preuve. M. Guichard nous dit (n° 117) que « la preuve de l'autorisation peut résulter soit de la déclaration de l'auteur lui-même, soit de son aveu sur délation de serment ».

Compositeurs dramatiques ; la Société autorise au nom des auteurs, et grâce à ce système, aucun retard possible, aucuns frais de déplacement, pas de difficultés.

Ce principe général indiqué, étudions en détail une *première hypothèse*, celle où une pièce, sortie du répertoire est jouée sur un autre théâtre.

D'après les principes généraux, le droit qui découle pour le directeur du contrat de représentation de faire jouer l'œuvre qu'il a reçue s'éteint naturellement par la renonciation émanant de ce même directeur. Si la renonciation est expresse, prouvée dans un acte, aucune difficulté ne s'élève et l'auteur a toute liberté pour porter sa pièce à un autre théâtre. Normalement, la renonciation sera tacite ; par la volonté du directeur, la pièce quitte l'affiche et aucune représentation n'a lieu pendant un temps d'une durée telle qu'on doit nécessairement en conclure que le directeur a entendu renoncer à ses droits sur la pièce.

A défaut de conventions explicites, les tribunaux auraient à apprécier, d'après les circonstances, à quel moment on peut dire que le directeur a renoncé à ses droits (V. *infra*, 27 juin 1840). Aussi, pour éviter des contestations de cette nature, la Société des Auteurs, dans ses traités avec les directions de théâtre, a-t-elle posé des règles permettant de savoir exactement quand une pièce est ou n'est plus au répertoire d'un théâtre. On peut même dire qu'aujourd'hui ces règles sont consacrées par l'usage même en l'absence de tout traité avec la Société des Auteurs.

En 1884, nous rencontrons dans ces traités généraux de la Société des Auteurs la clause suivante :

« Pendant la durée du traité les auteurs pourront retirer

un ouvrage du répertoire du théâtre dont l'exploitation fait l'objet des présentes conventions, lorsque le dit ouvrage n'aura pas eu trois représentations consécutives données le soir, en dehors des matinées, dans l'espace de 365 jours. »

En 1890, la Commission des auteurs décida que pour qu'une pièce fût considérée comme étant encore au répertoire d'un établissement, il fallait qu'elle eût été donnée dix soirs de suite, dans l'espace de 365 jours, sinon l'auteur en reprenait la libre disposition, et pouvait la porter à un autre théâtre.

La nouvelle rédaction du dernier traité-type de 1907 est la suivante :

« Les auteurs ne pourront retirer un ouvrage du répertoire du théâtre dont l'exploitation fait l'objet des présentes conventions, ni le faire représenter sur un autre théâtre dans Paris, lorsque dans l'espace de deux années, cet ouvrage aura eu dix représentations données dans le délai de deux ans. Le délai accordé au directeur pour conserver un ouvrage à son répertoire s'augmentera d'une année par série complète de 100 représentations à partir de la 201^e. »

Donnons maintenant un exemple :

Aux termes d'un traité intervenu entre la Société des Auteurs dramatiques et M. Comte, directeur des Bouffes-Parisiens, ce dernier avait acquis le droit de représenter la pièce « Madame l'Archiduc », dont les paroles étaient de M. Millaud et d'un autre auteur, et la musique d'Offenbach. L'article 18 du traité permettait aux auteurs et compositeurs de retirer la pièce du répertoire des Bouffes, si elle n'était pas jouée, au moins cinq fois dans le délai de 365 jours ; l'hypothèse se réalisa et M. Peragallo, agent de la Société des Auteurs, prévint M. Comte, que l'auteur allait retirer sa pièce du répertoire. Le directeur des Bouffes, ayant manifesté l'in-

tention de remonter la pièce, fut assigné devant le tribunal civil de la Seine par Millaud, qui demandait que toute représentation fût interdite, et Millaud eut gain de cause (Trib. civ. Seine, 19 décembre 1878, D. 80.2 62).

Pour qu'une pièce ne fasse plus partie du répertoire, et pour que l'auteur puisse la porter à un autre théâtre, il faut, d'après certaines opinions, notamment d'après Constant, non seulement que la pièce n'ait pas été représentée un certain nombre de fois durant l'année, mais il faut en outre une mise en demeure adressée par l'auteur au directeur (1). Si la mise en demeure reste sans effet, la pièce n'est plus désormais au répertoire du théâtre : l'auteur peut la porter ailleurs.

Lorsqu'il s'agit d'un théâtre où le directeur n'a pas de traité avec la Société des Auteurs, cette opinion nous semble fondée en ce que la sommation, non suivie d'effet, qu'adresse l'auteur au directeur, prouve à la fois que le directeur n'attache plus à la pièce une importance sérieuse et que d'autre part, l'auteur entend reprendre, quant à la libre disposition de son œuvre, tous ses droits ; mais il en est, en général, tout autrement, lorsqu'il existe un traité entre la Société des Auteurs et le directeur de théâtre. Dans cette dernière hypothèse, notamment, un jugement du tribunal civil de la Seine, en date du 27 avril 1883 (2), décida, en effet, qu'il n'était pas besoin d'une mise en demeure pour que l'auteur pût retirer sa pièce du répertoire d'un théâtre :

« Attendu, lisons-nous dans ce jugement, que sans

(1) « Remarquons (dit Constant, p. 166) que le refus du directeur de jouer une pièce de son répertoire, doit être constaté et qu'une mise en demeure de représenter plus souvent l'ouvrage doit lui être adressée. »

(2) *Gaz. Trib.*, 14, 21, 28 avril 1883.

contester en principe le droit des demandeurs de disposer des « Mousquetaires au couvent », qui n'avaient pas été représentés cinq fois dans une période de 365 jours, Cantin soutient que cette pièce, faisant partie du répertoire des Bouffes-Parisiens, ne pouvait en être retirée qu'après une mise en demeure et qu'on ne peut considérer comme tel l'acte extrajudiciaire du 28 février, signifié à un moment où toutes les dépenses et tous les préparatifs nécessités par la reprise avaient été faits ;

« Attendu que l'article 19 du contrat intervenu entre la Commission de la Société des Auteurs et Compositeurs dramatiques et Cantin est ainsi conçu :

« *Art. 19.* — Les auteurs, sans aliéner en rien le droit qui leur est reconnu par la loi du 19 janvier 1791 de disposer de leurs ouvrages et conséquemment de les retirer du répertoire de tout théâtre quand bon leur semble, consentent néanmoins, et seulement pour l'exécution des présentes conventions, à restreindre l'exercice de ce droit ainsi qu'il suit : Pendant la durée des présentes conventions, les auteurs ne pourront retirer un ouvrage du répertoire du théâtre dont l'exploitation fait l'objet des présentes conventions que dans le cas où le dit ouvrage n'aurait pas été représenté cinq fois dans l'espace de 365 jours ;

« Qu'un pareil texte, essentiellement différent de ceux qu'on retrouve dans les conventions antérieures de la Société des Auteurs avec les directeurs de théâtre, n'est pas susceptible d'équivoque ; de sorte que les auteurs peuvent disposer comme bon leur semble de l'œuvre sur laquelle les directeurs de théâtre ont cessé d'avoir droit, *sans être astreints à une mise en demeure vis-à-vis de ceux-ci* ;

« Attendu, lors même qu'il en serait autrement, que Ferrier et Prevel auraient satisfait à leurs obligations,

puisqu'ils ont notifié leurs intentions à Cantin ; que vainement celui-ci argue de tardivité la signification du 28 février 1882, faite quelques jours seulement avant la première représentation de la reprise des « Mousquetaires » ; que les demandeurs, n'ayant été mis par aucune communication au courant des projets du directeur des Bouffes, ne pouvaient savoir à quel moment il était convenable de le prévenir ; que Cantin, ayant perdu par son fait tout droit de représenter « les Mousquetaires », doit s'imputer, avant de commencer les préparatifs d'une reprise, de ne pas avoir demandé aux auteurs s'ils y consentaient ;

« Par ces motifs,

« Déclare recevable et bien fondée la demande de Ferrier et Prevel contre Cantin, et *dit qu'ils ont droit de retirer leur pièce « les Mousquetaires au Couvent » du répertoire des Bouffes-Parisiens... »*

Outre ce jugement, nous avons la disposition de l'article 7 du nouveau traité-type de 1907 qui condamne formellement le principe de la mise en demeure en disant :

« Si l'ouvrage n'a pas eu sur la scène, à laquelle il appartient, le nombre de représentations dans les conditions indiquées, les auteurs en reprendront la libre disposition de *plein droit*, et sans qu'ils *soient tenus de manifester leur volonté par acte extrajudiciaire*.

Examinons maintenant une *deuxième hypothèse*, celle où l'ouvrage fait bien encore partie du répertoire, mais où des représentations en sont données soit dans la banlieue de Paris, soit en province, soit à l'étranger.

Ici, il y a lieu de distinguer le droit commun, et le cas où des traités ont été passés avec la Société des Auteurs et les directeurs.

A. — *Droit commun.*

Nous avons dit plus haut que la principale obligation de l'auteur était de donner au directeur le droit intégral et exclusif de jouer la pièce.

A moins de conventions contraires, cette règle doit être entendue en ce sens que le directeur acquiert sur la pièce un monopole momentané, mais seulement dans la limite où raisonnablement ce monopole peut lui être utile. En d'autres termes, et pour donner un exemple, lorsque le contrat de représentation est passé à Paris, il est évident qu'à moins de conventions contraires, le directeur n'acquiert sur la pièce un droit exclusif et intégral que pour Paris, et qu'il ne saurait se plaindre, toujours en l'absence de conventions contraires, au cas où la pièce serait en même temps représentée à Marseille, par exemple, puisque le directeur parisien ne peut évidemment prouver qu'il subit un préjudice, si minime qu'il soit.

La jurisprudence a été même plus loin, en distinguant à ce point de vue les théâtres du centre et de la périphérie.

MM. Sevestre frères, directeurs de théâtre de banlieue, avaient obtenu de M. de Rougemont l'autorisation de jouer sur les théâtres de Belleville et de Montparnasse la pièce « La duchesse de la Vanbalière ». M. Harel, directeur de la Porte Saint-Martin, qui jouait alors ce drame, se crut lésé, et assigna les frères Sevestre tout en appelant en cause M. de Rougemont :

« Le tribunal,

« Attendu que Harel ne justifie pas de la cession de la part de l'auteur de la « Duchesse de la Vanbalière », d'un droit qui l'autorise à interdire la représentation de cette pièce sur d'autres théâtres que ceux de Paris ; et attendu

que l'affluence qui se porte tous les soirs au théâtre de la Porte Saint-Martin démontre suffisamment que les frères Sevestre n'ont causé aucun préjudice à Harel ;

« Déclare celui-ci non recevable en sa demande et se déclare incompétent à l'égard de Rougemont » (Trib. com. Seine, *Le Droit et la Gaz. Trib.* du 22 sept. 1836).

B. — *Le directeur a un traité avec la Société des Auteurs.*

La Société des Auteurs a prévu le cas à la fois pour la banlieue, pour la province, et pour l'étranger.

1° *Pour la banlieue :*

Le 28 mai 1868, une délibération de l'assemblée générale des Auteurs et Compositeurs dramatiques décida que « les ouvrages qui appartenaient à un théâtre de Paris pourraient, sans avoir cessé de faire partie de son répertoire, être représentés sur les théâtres placés avant et depuis l'annexion, dans le rayon de l'ancienne banlieue, sauf aux directeurs à se conformer aux délais d'usage et obtenir le consentement des auteurs ».

Plus tard, avec le nouveau traité de 1907, les droits du directeur sur les pièces représentées par lui furent, en ce qui concerne la faculté de les jouer sur les théâtres de banlieue, prolongés d'un an à deux ans. Lisons à cet égard l'intéressant rapport de M. de Caillavet à l'assemblée générale des Auteurs réunie le 19 mai 1908 (1) :

« Cet article 7 du nouveau traité-type aura pour conséquence principale d'empêcher, sauf accord particulier et toujours possible, que les ouvrages créés sur les grands théâtres de Paris puissent être donnés avant un délai de deux ans sur ces petites scènes qui se sont récemment

(1) *Ann. Soc. aut.*, 1907-1908, p. 718-719.

multipliées et qui bénéficiaient encore du nom de « théâtres de banlieue », bien que quelques-uns fussent situés bien près du centre actuel de Paris. Les auteurs ne perdent rien à cette mesure, car la mesure étant générale, ces petites scènes s'habitueront à demander vos ouvrages à l'expiration du délai stipulé, puisque ce sera pour elles le seul moyen de se composer un répertoire. »

2^o Pour la province :

Lorsqu'un auteur a autorisé la représentation de son œuvre à Paris, il peut néanmoins l'interdire aux directeurs de province (Ainsi jugé le 28 décembre 1841, Trib. civ. Seine) (1).

Mais, lorsque les directeurs de province, ou un impresario qui désire faire une tournée, obtiennent le consentement de l'auteur, la représentation ne souffre alors aucune difficulté, pourvu, nous le répétons, que dans le contrat primitif de représentation, l'auteur n'ait pas, vis-à-vis du directeur parisien, abdiqué momentanément l'exercice de tous ses droits.

Ce consentement s'obtient, nous le savons, soit par l'intermédiaire de la Société des Auteurs, avec le concours des agents généraux, soit par un véritable traité passé entre les parties ;

« Attendu, dit un arrêt de la Cour de Paris, du 16 janvier 1903 (2), qu'aux termes d'un traité en date du 2 avril 1898, passé entre Romain Molle et la Société des Auteurs et Compositeurs dramatiques, le demandeur a été autorisé, avec le consentement des auteurs, à faire représenter en tournée, dans différentes villes indiquées au contrat, « Lui », et « Mademoiselle Fifi », d'Oscar Méténier. »

(1) *Gaz. Trib.*, 29 décembre 1841.

(2) *Ann. Soc. aut.*, 24^e année, p. 736.

Actuellement, la question de la représentation en province est extrêmement simplifiée, grâce au dernier alinéa de l'article 7 du nouveau traité type de 1907 qui s'exprime ainsi :

« La représentation des pièces en français, en province et dans les pays limitrophes de la France pendant que leur première série de représentations est en cours ou n'a pas dépassé le 49^e jour après la première, ne pourra être autorisée par les auteurs qu'avec le consentement du directeur. »

3^o *Pour l'étranger :*

Deux mots seulement pour signaler que, depuis 1886, c'est la Convention de Berne qui régit la situation des auteurs dramatiques. Ceux-ci jouissent, dans les pays de l'Union, de la même protection que les nationaux de ces pays : la conséquence, c'est qu'en Suisse, par exemple, où l'autorisation de l'auteur n'est pas exigée, on pourra représenter une pièce française sans autorisation préalable. Nous ne pouvons nous étendre davantage sur les autres pays qui ne font pas partie de l'Union, et où la situation des auteurs est régie par des traités internationaux.

CHAPITRE II

OBLIGATIONS DU DIRECTEUR.

L'étude des obligations du directeur comprendra la division suivante :

Dans une première section, nous examinerons la principale obligation du directeur qui est de *jouer la pièce*.

Dans une deuxième section, nous étudierons la seconde obligation du directeur, celle d'*assurer le succès de la pièce*, ce qui nous amènera à parler de la distribution des rôles, des répétitions, de la rédaction des affiches, et de la première représentation.

Enfin, dans une troisième section nous examinerons l'obligation contractée par le directeur de *rémunérer l'auteur* de la pièce.

SECTION I. — Le directeur doit jouer la pièce.

Le directeur qui a reçu une pièce de théâtre doit la faire représenter.

Durant les débats de l'affaire du « Foyer », dont nous avons parlé, l'opinion de feu le « maréchal des auteurs dramatiques », Victorien Sardou, fut citée à la barre :

« Je ne puis que vous confirmer ce que je vous ai dit déjà, ce que j'ai dit à M. Clémenceau quand il a bien voulu me consulter comme ancien président des auteurs, à M. Doumergue, à M. Claretie lui-même : le droit de Mirbeau et de

Natanson n'est pas contestable. *Toute pièce reçue doit être jouée.* »

Et cette règle capitale s'impose aussi catégoriquement dans l'hypothèse normale d'une pièce offerte par l'auteur et acceptée après lecture par le directeur, que dans l'autre hypothèse (que nous avons signalée au cours de notre première partie), celle de la commande de pièces.

Le directeur ne peut pas en principe refuser une pièce qu'il a commandée. C'est du moins ce qu'a décidé le 2 août 1904 le tribunal de Pontoise (1) dont voici le jugement ;

« Attendu qu'aux termes des conventions intervenues le 22 décembre 1902 entre la Société du Moulin-Rouge et Pujol, dit Flers, les pièces, opérettes et revues, que seul ce dernier devait fournir au Moulin-Rouge, exclusivement pendant les années 1904, 1905, 1906, 1907 et qui ne pouvaient excéder deux actes, devaient donner lieu à une perception de 5 0/0 ;

« Attendu que la Société du Moulin-Rouge prétend en outre que, suivant un usage constant dans toute exploitation théâtrale, Flers devait avoir en répétition une pièce aussitôt la première représentation de la pièce précédente ; que voulant mettre une pièce en répétition aussitôt la première représentation du « Toréador » qui avait eu lieu le 18 du même mois, elle a, le 29 juin, fait sommation à Flers d'avoir à remettre le livret de la pièce qui devait succéder au « Toréador » ;

« Attendu que Flers a remis aussitôt à la dite société le livret d'une revue qui lui a été refusée par Chausson, directeur du Moulin-Rouge, comme étant injouable ; que Flers, tout en protestant et faisant des réserves à raison du

(1) *Le Droit* du 6 octobre 1904.

refus, a présenté alors une opérette : « La petite La Botte » qui a été rejetée également, en raison de ce qu'au livret n'était pas jointe la partition ;

« Attendu qu'en raison de ces faits, la société du Moulin-Rouge prétend que Flers a ainsi inexécuté les conventions de décembre 1903, et qu'en conséquence, il a encouru le dédit de 50.000 francs stipulé aux dites conventions ;

« Attendu, d'autre part, que Flers soutient que la société a encouru le même dédit pour refus sans droit, des revue et opérette ci-dessus ;

« Que, dans ces conditions, il échet pour le tribunal de rechercher, à défaut de conventions particulières intervenues entre les parties sur le point spécial du droit de refus ou d'acceptation des pièces, quels pouvaient être les droits et attributions de chacune d'elles ;

« Attendu qu'il ressort du traité du 23 décembre 1903, que d'une part Flers avait la commande ferme de toutes les pièces du Moulin-Rouge, la faculté de les faire seul ou en collaboration, qu'il avait le droit de refuser un artiste ; que Flers paraît ainsi avoir eu, à l'exclusion de quiconque, directeur et administrateur de la société du Moulin-Rouge, la charge personnelle du côté artistique, littéraire, théâtral, pour, d'autre part, lesdits directeur et administrateur n'avoir charge et à se préoccuper que du côté matériel, commercial et pécuniaire ;

« Attendu, dès lors, que Chausson, directeur, restait sans droit pour apprécier le mérite des nouvelles pièces ou opérettes de Flers ; qu'on ne peut dire que ce dernier pouvait, dans ces conditions, imposer une œuvre sans valeur, l'intérêt pécuniaire de Flers, aussi bien que le souci de sa réputation, acquise par de nombreux succès antérieurs, s'opposant à ce que, par malice ou autrement, il proposât

et fit jouer à la scène du Moulin-Rouge une œuvre « injouable » ainsi qu'il est dit dans les conclusions de la société ;

« Attendu, à supposer qu'il existât dans la revue proposée, des passages par trop grivois ou des allusions politiques déplacées et injurieuses, leur suppression ne pouvait en tout cas, en l'espèce, en être ordonnée que par la censure, et non laissée à l'appréciation et à l'arbitraire de la direction ou de l'administration, auxquelles pareil droit n'était pas donné par le traité de décembre 1903 ;

« Qu'en l'espèce, la société était d'autant moins fondée à baser son refus sur les motifs par elle invoqués que la revue en question était destinée à un public de mœurs plutôt tolérantes, et en matière politique, d'un caractère sceptique et indifférent ;

« Qu'ainsi Flers et non la société du Moulin-Rouge peut invoquer avec juste raison la nullité de la convention de décembre 1903 et réclamer à son profit le paiement du dédit de 50.000 francs qui y est stipulé ;

« Attendu qu'il résulte des documents produits, notamment d'une sommation faite à Chausson, en date du 7 juillet 1904, que la société du Moulin-Rouge s'est refusée à faire figurer sur les affiches et programmes, depuis la première représentation du « Toréador », le nom de Flers, l'un des auteurs principaux de cette opérette ; que la société a encore contrevenu au traité de décembre 1903 ;

« Que, de ce chef, elle se trouve avoir encouru le dédit sus-fixé ; qu'il est sans intérêt de relever que Flers semble au début n'avoir pas voulu que son nom figurât sur les affiches, le droit par lui réservé pouvant toujours être exercé quand bon lui semble, d'autant que la modification de l'affiche s'opère sans frais nouveaux ;

« Attendu que ce refus se trouve sanctionné par le dédit

ci-dessus ; qu'il n'y a lieu d'allouer encore à Flers les 200 francs de dommages-intérêts qu'il réclame pour chaque représentation affichée sans son nom ;

« Déclare la société du Moulin-Rouge mal fondée en sa demande, l'en déboute ;

« Prononce la résiliation des conventions du 22 décembre 1903, aux torts de la société du Moulin-Rouge ;

« Condamne celle-ci à payer au sieur Pujol, dit Flers, les 50.000 francs, montant du dédit stipulé. »

Si nous revenons maintenant au cas normal d'une pièce reçue après lecture du manuscrit, nous pouvons également dire que l'acceptation du directeur ne saurait cesser de produire ses effets par la seule volonté de celui-ci. Il arrive en effet quelquefois, qu'après la réception, au moment de monter l'ouvrage, le directeur hésite ; il présente à l'auteur une foule d'objections : la pièce est trop hardie ; elle manque à la morale ; elle n'est plus au goût du jour ; si l'œuvre est en vers, il déclare que le public n'aime que la prose ; si cette même œuvre est d'un caractère artistique élevé mais un peu sévère, il affirme qu'aucune chance de succès n'est possible ; en un mot, d'enthousiaste qu'il était au début, il devient réservé, inquiet, sur le sort de la pièce ; il craint de ne pas rentrer dans ses frais et il décide de ne pas la jouer. Devant un refus si net, l'auteur a tous les droits ; juridiquement les multiples arguments que peut donner le directeur, les mille prétextes qu'il peut inventer, eût-il cent fois raison, n'ont aucune valeur. Il a reçu l'ouvrage ; il doit le jouer. C'est avant la réception qu'il devait réfléchir et faire ses objections.

Ces principes généraux une fois établis, entrons dans les détails et examinons tout d'abord *quels sont les délais dans lesquels une pièce doit être représentée.*

D'abord, en droit commun, le délai dans lequel une pièce doit être jouée, est fixé par l'ordre de son acceptation, c'est-à-dire, ainsi que nous l'avons vu, par le rang qu'elle a sur le registre destiné à constater les réceptions.

L'auteur ne peut exiger que sa pièce soit jouée avant son tour, mais il peut en réclamer la représentation lorsque son numéro d'inscription est arrivé.

Quand un auteur a plusieurs pièces reçues, dans un théâtre, cet auteur peut, avec le consentement du directeur, intervertir l'ordre de représentation qui en aura été fixé, mais à la condition de ne pas porter préjudice à d'autres auteurs qui auraient des pièces devant être jouées dans l'intervalle.

« Non seulement, disent Lacan et Paulmier, la pièce qu'on voudrait substituer à une précédente peut être plus longue que celle-ci, mais même à longueur égale les chances des pièces ne sont jamais identiques. L'insuccès de la pièce première en date aurait pu accélérer la représentation des suivantes. La réussite de celle qu'on y substituera peut avoir pour résultat de la rejeter plus ou moins loin. Ce sont des chances qui ne sont pas indifférentes pour les tiers, et auxquelles on ne peut les forcer de se soumettre surtout si l'on considère qu'en général il n'y a pas la même présomption de mérite pour la première pièce d'un auteur que pour la seconde, pour la seconde que pour la troisième (1). »

En dehors du droit commun, des conventions particulières peuvent être passées entre les parties. Une série de délais dans lesquels le directeur doit faire jouer la pièce, avait été ainsi fixée pour les représentations d'« Hernani, d'Angelo et de Marion Delorme ».

(1) Lacan et Paulmier, II, 100.

Dans un jugement célèbre du 20 novembre 1837, confirmé par la Cour d'appel (1). M^e Paillard de Villeneuve plaida pour Victor Hugo contre la Comédie-Française et l'auteur de « La Légende des siècles » vint soutenir lui-même ses prétentions à la barre :

« S'il ne s'agissait que de moi dans ce procès, s'écria-t-il, je ne prendrais pas la parole, mais ce n'est pas seulement de moi qu'il s'agit ; c'est de la littérature dont la cause est en ce moment mêlée à la mienne. Je dois donc élever la voix. Parler pour son intérêt privé, c'est un droit ; j'aurais facilement renoncé à un droit ; parler pour l'intérêt de tous, c'est un devoir ; je ne recule jamais devant un devoir. »

Voici, d'après le jugement qui fut rendu, quelques-unes des conventions verbales touchant les délais, et que nous citerons à titre d'exemples :

« Attendu que par conventions verbales du 12 août 1832, Victor Hugo, d'une part, et, d'autre part, Desmousseaux, représentant la Société du Théâtre-Français, se sont engagés, le premier, à livrer à la Comédie-Française un drame intitulé « le Roi s'amuse », le second à faire jouer ce drame, et de plus, à préparer la reprise d' « Hernani » *pour le courant du mois de janvier 1833* ;

« Attendu qu'à la date du 25 février 1835, par un autre traité verbal, intervenu entre Victor Hugo et Jouslin de la Salle, alors directeur du Théâtre-Français, et traitant au nom de la Comédie-Française, il a été stipulé de nouveau qu' « Hernani » serait repris *et ce dans les six mois qui suivraient le 10 avril*, lors prochain, sans que la Comédie-Française ait rempli ce nouvel engagement ;

« Attendu que dans un traité verbal en date du 2 avril 1837,

(1) V. *Gaz. Trib.*, 6, 7, 20, 21 novembre et 6, 12 décembre 1837.

entre Victor Hugo et Jouslin de la Salle, Victor Hugo, en promettant de livrer à la Comédie-Française un nouveau drame intitulé « Angelo ou Padoue en 1549 », ce qu'il a exécuté, a stipulé, en sa faveur, non seulement qu'« Hernani » serait repris, mais encore que « Marion Delorme » serait jouée douze fois au moins par la Comédie-Française, dans l'année, *à compter du mois de novembre 1835*, lors prochain ;... »

Jusqu'à présent, nous avons vu que les délais pour qu'une pièce fût représentée, pouvaient être établis soit d'après l'ordre dans lequel les pièces avaient été reçues (c'est le droit commun), soit d'après des conventions spéciales passées entre les parties ; voici maintenant une troisième et dernière hypothèse, celle où des traités sont intervenus entre les directeurs et la Société des Auteurs.

Dans ces traités généraux, nous lisons que toute pièce reçue doit être jouée dans un délai qui varie de 15 mois à deux ans après la réception.

Actuellement le traité-type de 1907 fixe le délai à deux ans ; et si cette règle n'est pas observée, le contrat peut être rompu, avec indemnités et sans avoir besoin d'une mise en demeure (1).

(1) Il est bien entendu que le directeur ne doit pas faire déduire du délai convenu les mois de clôture du théâtre. C'est ce qu'a décidé un jugement du 6 juin 1844 (*Gaz. Trib.*, 7 juin). Il s'agissait d'une comédie en trois actes, « Zitelle », reçue à l'Odéon. M. Lireux, le directeur, qui ne voulait plus la jouer, avait été assigné devant le tribunal de commerce et avait répondu que le tour de « Zitelle » n'était pas arrivé, que l'auteur ne lui avait remis ni le manuscrit ni les rôles, et que le délai d'une année fixé par le traité avec la Commission des auteurs pour la représentation des ouvrages reçus, devait être augmenté de trois mois, durée de la clôture de l'Odéon pendant l'été. Malgré ces raisons, le tribunal donna tort au directeur.

Ces traités passés avec la Société des Auteurs, au sujet des délais, sont toujours respectés par les tribunaux ; les clauses en sont reconnues parfaitement valables et obligatoires, ainsi que le prouve un jugement du 13 juin 1888 du tribunal de commerce de la Seine.

Il s'agissait d'une femme auteur, Mme Pauline Thys, qui en 1885 avait fait recevoir par Mme Ugalde, directrice des Bouffes-Parisiens, une opérette intitulée « La Loi jaune », et dont elle avait composé à la fois le poème et la musique. La pièce avait été définitivement reçue le 16 décembre 1885, et d'après les conditions du traité avec la Société des Auteurs, la première représentation devait avoir lieu dans un délai de quinze mois, soit avant le 16 mars 1887 :

«... Attendu que les articles 11 et 13 de la convention qui lie dame Ugalde à la Société des Auteurs, dont fait partie dame Pauline Thys, créait l'obligation formelle à la défenderesse de jouer la pièce qu'elle avait reçue dans le délai fixé ;

« Qu'il est stipulé à l'article 16 du traité précité que le directeur ne pourra, sous aucun prétexte, refuser de faire jouer une pièce définitivement reçue, ni en retarder la représentation au delà du terme fixé par l'article 7 (en l'espèce 15 mois) ;

« Attendu qu'il est établi qu'à tous égards, dame Ugalde n'a pas satisfait aux engagements contractés envers dame Pauline Thys et qui résultent de la convention sus-indiquée (1). »

En résumé, les directeurs doivent jouer les pièces reçues,

(1) *Ann. Soc. aut.*, 1888-1889, p. 637.

ou bien dans l'ordre dans lequel elles ont été acceptées (droit commun), ou bien dans le délai fixé, soit par des conventions particulières, soit par les traités généraux passés avec la Société des Auteurs. Ajoutons que dans ce dernier cas, si les parties se sont entendues pour fixer un délai plus court, c'est ce délai plus court qui doit être observé, même au cas où l'auteur et le directeur seraient dans une situation telle que la réglementation de la Société serait applicable.

La règle qui veut que toute pièce soit jouée dans le délai fixé reçoit parfois des exceptions. Citons d'abord *les tours de faveur*.

Certains théâtres, du moins ceux qui n'ont pas de traité avec la Société des Auteurs, ont quelquefois des règlements particuliers qui leur permettent d'accorder un droit de préférence à quelques ouvrages. Mais si les règlements ou usages notoires du théâtre n'admettent pas les tours de faveur, les autres pourraient se plaindre de la priorité qui a été accordée à d'autres pièces. De même, dans le cas où les règlements ne permettent plus de tours de faveur, l'auteur qui, à ce moment, fait recevoir une nouvelle pièce et prend son tour, pourrait s'opposer à ce qu'il fût accordé de nouveaux tours de faveur qui lui porteraient un préjudice de nature à entraîner pour le directeur une condamnation à des dommages-intérêts.

« Les tours de faveur, disent MM. Vivien et Blanc (1), sont accordés en considération de l'auteur, du sujet ou du mérite de l'ouvrage. »

Il est certain qu'en l'absence de tout traité avec la So-

(1) Vivien et Blanc, *op. cit.*, n° 378.

ciété des Auteurs et de toute convention particulière, dans laquelle le directeur s'est engagé à suivre l'ordre des réceptions, celui-ci, quand il veut faire passer une œuvre avant une autre, peut toujours alléguer qu'elle lui plaît davantage et que son mérite est supérieur.

Donc, en résumé, en droit commun, des tours de faveur peuvent être accordés par les directeurs, à condition que ces derniers n'en abusent pas, sinon les tribunaux, dans cette hypothèse, pourraient accueillir une demande de dommages-intérêts formée par l'auteur, dont le droit est méconnu. Donnons un exemple :

M. Loyan de Lacy avait fait recevoir « *Le Lys d'Evreux* » par le comité de lecture de l'Odéon. M. d'Epagny, le directeur, ne joua pas cette œuvre. L'auteur déclara alors que M. d'Epagny était tenu des obligations de la précédente direction, et que s'il avait la faculté d'accorder des tours de faveur, il avait longuement usé de cette faculté à son détriment. Le tribunal lui donna raison et condamna le directeur à faire jouer « *Le Lys d'Evreux* » dans le délai de deux mois ; la Cour d'appel toutefois prolongea ce délai jugeant qu'il était insuffisant (Trib. civ. Seine, 30 avril, 1844, *Gaz. Trib.*, 1^{er} mai).

Si au contraire, nous nous trouvons en présence d'un traité passé entre la Société des Auteurs et un directeur de théâtre, traité fixant par exemple à deux ans le délai dans lequel une pièce doit être jouée, des tours de faveur pourront être, ici encore, concédés à certains auteurs, du moment que le directeur ne manque pas à ses obligations, c'est-à-dire joue les pièces qu'il reçoit dans les deux ans.

Signalons dans le même ordre d'idées une autre exception à la règle normale d'après laquelle les représentations

doivent avoir lieu dans l'ordre des réceptions. Nous voulons parler des *revues* et des *pièces de circonstance*.

Cette catégorie d'ouvrages n'est pas soumise à la lenteur du tour de rôle, et cela va de soi ; ils n'ont d'intérêt et ne peuvent réussir que par le piquant d'actualité qu'ils renferment ; leur vogue tient généralement aux circonstances dans lesquelles a lieu la représentation. A l'époque de nos désastres, en 1870, les théâtres représentèrent de nombreuses pièces militaires ; il est bien certain qu'elles étaient écrites au moment même de la guerre, pour répondre aux sentiments patriotiques de la foule. Aussi admet-on que ces pièces de « circonstance », de même que les revues, doivent être, d'après les usages constants des théâtres, représentées dans les trois mois de leur réception ; elles priment les pièces reçues avant elles. Le directeur qui ne se conformerait pas à cette règle pourrait être condamné à des dommages-intérêts envers l'auteur qui a le droit de voir sa pièce entrer immédiatement en répétitions, d'autant plus qu'il a tout lieu de craindre qu'une pièce d'un de ses confrères ne repose sur une idée analogue à la sienne.

Remarquons enfin que dans le cas où le directeur reconnaîtrait ses torts, et se déclarerait prêt à représenter l'œuvre, passé le délai de trois mois, ou après les événements qui ont passionné le public, et dont il a maintenant perdu le souvenir, ce « repentir actif », comme diraient les criminalistes, ne serait qu'une tardive réparation et n'empêcherait pas l'auteur d'actionner le directeur en dommages-intérêts (1).

Il ne faudrait pas exagérer cependant la portée du principe d'après lequel les délais pris pour la représentation

(1) Trib. com. Seine, 17 mai 1826 (*Gaz. Trib.*, 19 et 23 mai).

d'une œuvre s'imposent au directeur. Il peut arriver en effet que certaines circonstances, indépendantes de la volonté du directeur, se produisent et allongent nécessairement le délai primitivement fixé.

Voici par exemple un auteur qui consent, sur la demande du directeur, à apporter à son œuvre, certaines modifications de détail, dont les répétitions ont fait reconnaître l'utilité ; il peut arriver, d'après les circonstances, que l'auteur renonce ainsi au délai primitif qui avait été fixé pour la représentation de sa pièce et le retard, ainsi apporté du consentement réciproque des deux parties contractantes, constitue une véritable excuse pour le directeur.

Il a été ainsi jugé que lorsque des modifications avaient été convenues entre les parties (il s'agissait dans l'espèce d'un opéra) et qu'elles devaient être nécessairement apportées au poème et à l'action pour assurer le succès de l'œuvre, les auteurs et compositeurs devaient renoncer à se prévaloir du délai primitivement stipulé. Dans cette hypothèse, en effet, les parties contractantes ont un intérêt capital à surseoir à la représentation tant que les auteurs n'ont pas accompli intégralement leur obligation collective de mettre l'opéra dans son ensemble en état d'être représenté :

« Le tribunal,

« Attendu que par acte sous seing privé en date du 5 novembre 1864, Carvalho s'est engagé vis-à-vis de Favre, Plouvier et Littolff à représenter sur son théâtre l'opéra de « Nahel » avant le 1^{er} septembre 1865 ;

« Mais qu'il résulte des documents produits aux débats que lesdits auteurs et compositeurs ont renoncé à se prévaloir du délai primitivement stipulé ; qu'à la date du mois de janvier 1866, ils sont entrés en pourparlers avec Carvalho pour préparer la représentation de leur œuvre ; qu'à

ce moment il a été reconnu que certaines modifications devaient nécessairement être apportées au poème et à l'action, pour assurer le succès de l'opéra et dans l'intérêt de toutes les parties contractantes ;

« Attendu qu'il n'est point justifié qu'aucune modification ait été réalisée ni même proposée jusqu'à ce jour :

« Que Carvalho déclare être prêt à représenter l'opéra de « Nahel » dès qu'il aura été pourvu aux changements indispensables, d'accord avec lui ; qu'il appartenait à Favre, Plouvier et Littolff de s'entendre entre eux et, au besoin, de se contraindre à exécuter les modifications ; que le directeur du théâtre n'avait point à intervenir vis-à-vis d'eux pour exiger ou pour presser ce travail complémentaire ; et qu'il ne peut être vis-à-vis d'aucun d'eux isolément, tenu de l'accomplissement de son obligation personnelle, tant qu'ils n'ont pas intégralement accompli leur obligation collective de mettre l'opéra de « Nahel » dans son ensemble, en état d'être représenté ;

« Par ces motifs,

« Donne acte à Carvalho de ce qu'il offre de faire représenter l'opéra de « Nahel », sous la condition que les modifications à opérer au poème seront réalisées par Plouvier et d'accord avec lui ;

« Déclare Littolff non recevable en ses demande et conclusions, le condamne aux dépens (1). »

Il y a lieu de rapprocher de ce jugement une décision plus récente du 8 juillet 1903 (2) qui, bien qu'ayant donné tort au directeur, tint cependant compte des raisons qu'il alléguait et modéra l'indemnité réclamée par les auteurs :

(1) Trib. civ. Seine, 27 juillet 1866, *Le Droit*, 28 juillet.

(2) Trib. civ. Seine, *Gaz. Trib.*, 1904.2.40.

«... Attendu que Richain, directeur du Bobino-Music-Hall, déclare qu'il s'est refusé à faire représenter la revue écrite pour lui par les demandeurs, à raison de leur refus de retrancher de leur œuvre certains passages dont la censure demandait la suppression, de l'impossibilité de mettre en scène un ballet et des scènes dialoguées, de l'insuffisance de la musique, de leur inexactitude aux répétitions, et offre de faire la preuve d'un certain nombre de faits, tendant à établir l'impossibilité où il se serait trouvé de faire jouer la pièce, par la faute des auteurs ;

« Attendu que la revue, ayant été dès les premiers jours de novembre mise en répétitions, des difficultés paraissent avoir surgi entre les auteurs et le directeur au sujet du choix de la commère, de la mise en scène d'un ballet, de rondeaux incomplets, de rectifications demandées par la censure, auxquelles les auteurs se refusaient, et qu'après une suite de répétitions difficiles et de différends entre les demandeurs et Richain, celui-ci se refusa définitivement, à la date du 16 décembre 1902, à continuer les répétitions d'une pièce qu'il considérait comme injouable, et qu'enfin, suivant procès-verbal de Jacob, huissier, en date du 19 décembre 1902, il déclarait aux demandeurs qu'il se trouvait dégagé à leur encontre de toute obligation.

« Attendu que si, en principe, il ne saurait appartenir à un directeur de théâtre qui a reçu une pièce pour la représenter, de se refuser, sans motifs légitimes, à la jouer, alors qu'elle est déjà entrée en répétitions, il n'en est ainsi qu'autant que ce refus n'est justifié, ni par des nécessités d'intérêt artistique, ni par des nécessités de convenance, aperçues seulement au cours des répétitions. »

Enfin, il est bien évident que le directeur est encore ex-

cusable quand les répétitions d'une pièce ont été suspendues par la faute de l'auteur.

Dans le droit commun, c'est une question d'appréciation des tribunaux. Dans certains théâtres, lorsque les répétitions ont été suspendues pendant plus de 10 jours, le directeur peut réclamer un nouveau délai et ajourner à six mois la reprise des répétitions, et si la suspension a une durée de plus d'un mois, le directeur peut refuser de monter l'ouvrage et réclamer à l'auteur des dommages-intérêts (1).

De même, les traités de la Société des Auteurs prévoient l'hypothèse où des auteurs, jugeant leur pièce imparfaite, veulent retarder la représentation. Là encore, le directeur a une excuse valable dont nous aurons l'occasion de reparler plus loin, quand nous étudierons les règles relatives à la première représentation.

Ayant ainsi précisé dans quelles limites l'obligation de jouer la pièce reçue s'impose au directeur, recherchons *quelle est la sanction* au cas où ce directeur n'accomplit pas cette première obligation.

Abordons, en premier lieu, le cas le plus général : *la non-représentation* de la pièce.

Nous suivrons ici notre distinction habituelle, droit commun, conventions particulières, traités généraux.

1^o *Droit commun* :

« Toute obligation de faire ou de ne pas faire se résout en dommages-intérêts en cas d'inexécution de la part du débiteur », dit l'article 1142 du Code civil.

(1) V. sur ce point : Constant, *Code des th.*, p. 135, et Guichard, *Législ. des th.*, p. 127.

L'exécution forcée est en effet impossible, parce que les moyens violents qu'elle serait obligée d'employer porteraient une grave atteinte au principe de la liberté individuelle. Le système des astreintes que nous étudierons plus loin apporte cependant une certaine atténuation à ce principe. Mais sous cette réserve, il n'y a pas possibilité de se livrer à une contrainte contre la personne du débiteur qui pourra parfaitement donner en argent une satisfaction équivalente au créancier.

Donc, en droit commun, c'est le tribunal qui apprécie lui-même le chiffre de l'indemnité à allouer à l'auteur, en cas de non représentation de la pièce.

Un jugement du 30 janvier 1829 du tribunal de commerce de la Seine attribua la totalité de l'indemnité réclamée par les auteurs (1).

Dans une autre espèce (il s'agissait de « La Nièce d'un roi » de Destigny, reçue par d'Epagny, directeur de l'Odéon, auquel succéda Lireux), le tribunal ordonna la représentation de la pièce dans le délai de quatre mois, et faute de ce faire, de payer à l'auteur 1.500 francs de dommages-intérêts. De plus le tribunal condamna le directeur à payer 300 francs pour le préjudice passé. Cette dernière condamnation constituait de véritables intérêts moratoires qui n'empêchaient pas la représentation de la pièce, c'est à-dire l'exécution effective de l'obligation (7 août 1844, Trib. comm. Seine) (2).

Il est maintenant intéressant de se demander sur quelle base les tribunaux établissent les dommages intérêts.

(1) *Gaz. Trib.*, 31 janvier 1829. — V. également Trib. com. Seine, 21 décembre 1829, *Gaz. Trib.*, 3 mai, 6 juin, 21 et 22 décembre 1829.

(2) *Le Droit*, 8 août 1844.

Dans un arrêt du 2 décembre 1901 (1), ils ont été calculés suivant le bénéfice que d'autres pièces du même auteur lui avaient rapporté.

Cette innovation est assez hardie, car, ainsi que le disait le maître regretté Victorien Sardou, qui était pourtant un de ceux à notre époque qui connaissait le plus à fond le métier dramatique, on ne peut jamais savoir, la veille d'une répétition générale, comment la pièce sera accueillie du public, et n'est-il pas déconcertant de penser, ajoutait-il, que même si cet accueil est extrêmement favorable, ce n'est pas une raison pour que la pièce « fasse de l'argent » ? A quoi tient le succès d'argent ? Est-ce à l'œuvre elle-même ? Non, si telle autre plus littéraire, plus belle, n'a pas eu le triomphe attendu. Est-ce à l'interprétation ? Pas davantage, si tel acteur, « porté par le rôle », comme l'on dit, réussit, malgré sa médiocrité, à assurer le succès.

Peut-on dire pourquoi le vaudeville connu de « Tire au flanc » a eu plus de 1.000 représentations de suite, chiffre unique peut être dans les annales du théâtre, alors que d'autres pièces, de valeur certainement égale, n'ont pas eu à beaucoup près, le même sort ?

Donc Victorien Sardou avait raison lorsqu'il soutenait que personne ne pouvait connaître les véritables causes dont dépendait le succès d'une œuvre.

Mais alors, comment un tribunal peut-il apprécier, avant la représentation d'une pièce, le chiffre à peu près exact qu'elle aurait rapportée ?

Nous ne critiquerons cependant pas complètement l'arrêt du 2 décembre 1901, car certaines circonstances nécessitaient ce calcul arbitraire de l'indemnité.

(1) Cour d'appel de Paris, *Ann. Soc. aut.*, 23^e année, p. 566.

Il s'agissait en effet d'une revue d'été que les directeurs du concert « La Cigale » avaient commandée le 28 juillet 1898 à M. Flers. Cette revue en deux actes devait être livrée en avril 1900 pour que la première représentation eût lieu en juin suivant, et il était stipulé en outre que M. Flers ne ferait aucune autre revue pendant le cours de l'année 1900 pour un établissement similaire ou dans leur quartier. L'auteur ayant satisfait à tous ses engagements, et livré en temps utile la pièce, les directeurs refusèrent de la jouer :

... « Attendu, pour évaluer l'importance de ce préjudice qu'il convient de s'appuyer sur ce fait que trois pièces du même genre et du même auteur, jouées récemment à la Cigale avaient procuré au demandeur un bénéfice moyen de 12.500 francs, par pièce, et que le demandeur avait de justes raisons d'attendre de sa nouvelle revue le même succès et les mêmes résultats ;

Que tenu par son engagement avec Flateau et C^{ie} à ne faire jouer cette pièce sur un établissement similaire, Flers n'a pu la porter à un autre café-concert et en retirer les avantages qui en seraient résultés pour lui ; qu'il n'est plus à même de la faire représenter utilement à raison du défaut d'actualité qu'elle présenterait aujourd'hui.

« Par ces motifs,

« Déclare résiliée la convention du 28 juillet 1898 ; condamne Flateau et Cie à payer à M. Flers à titre de dommages-intérêts la somme de 12.500 francs ; les condamne en outre à tous les dépens. »

C'étaient là de véritables dommages-intérêts compensatoires, qui se substituaient à l'exécution effective de l'obligation.

2° Conventions particulières.

Ces conventions particulières passées entre les parties et

toujours respectées par les tribunaux, notamment quant au chiffre de l'indemnité à allouer en cas de non-représentation de la pièce, sont des clauses pénales, c'est-à-dire fixent à forfait et d'avance le montant de l'indemnité. Elles prennent plus spécialement le nom de « dédit » dans les conventions passées entre auteurs et directeurs. Un grand nombre de jugements se contentent alors d'attribuer à l'auteur le montant du dédit stipulé.

M. Carré avait fait recevoir au courant de septembre 1833 une pièce intitulée : « Le Capitaine Par », et Thibaudeau, directeur du Vaudeville, était tenu de la jouer :

«... Attendu qu'aux *termes des conventions verbales* intervenues entre les parties, Thibaudeau s'est engagé à payer une somme de 2.000 francs, pour une pièce en cinq actes dans le cas où après les répétitions commencées, elles seraient suspendues de son fait pendant trois mois ;

« Attendu que les conventions librement consenties tiennent lieu de loi entre les parties ; qu'il résulte de ce qui précède que Thibaudeau se trouve dans le cas prévu par lesdites conventions ; qu'ainsi il doit être tenu de payer l'indemnité convenue de 2.000 francs et de laisser au demandeur la libre disposition de sa pièce... (1) »

Il est intéressant de noter que ces conventions particulières priment toujours les traités qui ont pu être passés entre la Société des Auteurs et directeurs de théâtre. Ainsi lorsque les auteurs ont stipulé un délai particulier pour la représentation d'une œuvre dramatique, le directeur ne pourrait pas, pour échapper à la condamnation en dommages-intérêts, invoquer les traités généraux intervenus entre la Société des Auteurs (2).

(1) Trib. com. Seine, 5 mai 1854, *Le Droit*, 6 mai.

(2) Cour de Paris, 27 avril 1870, *Ann. Pat.*, 1872, p. 13.

Conformément aux principes sur les dommages-intérêts, l'auteur d'une pièce reçue et non jouée n'a pas le droit de réclamer à la fois le dédit convenu et la représentation de son ouvrage. Cela est d'ailleurs parfaitement conforme aux dispositions de l'article 1229 du Code civil ainsi conçu :

« La clause pénale est la compensation des dommages-intérêts que le créancier souffre de l'inexécution de l'obligation principale. Il ne peut demander en même temps le principal et la peine, à moins qu'elle n'ait été stipulée pour le simple retard. »

Voici un jugement du 7 janvier 1868 sur ce point (1) :

« Attendu que Carvalho avait reçu un ouvrage de Germain intitulé « Le bâtard de Cerdagne », et s'était engagé à le jouer dans un délai déterminé à peine de 1.500 francs de dédit ;

« Mais attendu que dans les conventions d'entre les parties la somme de 1.500 francs n'a pas été stipulée expressément comme indemnité de retard, que le sieur Louis Méty, auteur du livret et Germain, auteur de l'opéra, se sont engagés à payer à Carvalho la somme de 1.500 francs, dans le cas où l'ouvrage serait retiré par eux avant l'expiration du délai convenu, Carvalho s'engageant à son tour, dans le cas où il ne ferait pas représenter le dit ouvrage dans le délai convenu, à payer une égale somme aux auteurs ;

« Attendu que de ces termes il ressort que, moyennant le paiement de 1.500 francs, les auteurs avaient le droit de reprendre leur propriété entière ; que moyennant le paiement de la même somme, Carvalho doit donc avoir le droit de la répudier tout entière, d'où il suit que la demande à fin de représentation de l'ouvrage ne saurait être admise. »

(1) Trib. com. Seine, 7 janvier 1868, *Ann. Pat.*, 868, p. 79.

Ainsi, le directeur n'est nullement tenu de représenter la pièce, lorsqu'il offre le montant de l'indemnité stipulée ; par cela même il s'affranchit de son obligation.

3° *Traités généraux.*

Si les directeurs de théâtre sont liés à la Société des Auteurs par un traité, l'indemnité en cas de non représentation est fixée à forfait dans le traité général.

C'est ainsi que le traité-type de 1907 dans son article 3 prévoit les indemnités suivantes :

Pour une pièce en 1 acte	1.000 francs
— 2 —	2.000 —
— 3 —	4.000 —
— 4 et 5 actes	5.000 —

« Ces indemnités, disait M. de Caillavet dans son rapport à l'assemblée générale, sont toutes à l'avantage des auteurs. Si nous ne l'avons pas élevée plus encore, c'est qu'une indemnité trop forte empêcherait la réception de beaucoup d'ouvrages. »

Le traité de 1907 spécifie de plus que ces indemnités seraient acquises aux auteurs de plein droit sans mise en demeure à l'expiration du délai de deux ans. Il spécifie enfin que, moyennant le paiement de cette indemnité dans le délai prévu, le directeur aura la faculté de se libérer de tout engagement à l'égard des auteurs.

Les anciens traités prévoyaient cette clause, ainsi que nous le montre un jugement du 6 décembre 1866 (1).

Il s'agissait d'une pièce commandée à Brésil sur un sujet spécial et destinée aux représentations que la demoiselle

(1) Trib. com. Seine, *Ann. Pat.*, 1867, p. 18, *Gaz. Trib.*, 9 décembre 1866.

Adda Menken devait donner sur le théâtre de la Gaité dont Dumaine était le directeur.

Après avoir reçu la pièce et l'avoir mise en répétitions, Dumaine renonça à la faire représenter, ce qui détermina Brésil à assigner le directeur pour qu'il fût tenu de représenter l'œuvre :

« ... Attendu qu'aux termes d'un contrat intervenu entre Dumaine et la Société des Auteurs et Compositeurs dramatiques dont Brésil fait partie, traité auquel il n'a pas été dérogé par les parties, il est stipulé que dans le cas où une pièce en cinq actes ne serait pas jouée dans le délai de deux ans après avoir été reçue, l'auteur rentrerait dans la propriété de son manuscrit et aurait droit à une indemnité de 2 000 francs ;

« Attendu que Dumaine a fait offrir à Brésil une somme de 2.000 francs ;

« Par ces motifs,

« Déclare les offres du défendeur suffisantes et déclare le demandeur mal fondé en sa demande ».

Telles sont les trois hypothèses possibles en cas de non-représentation de la pièce, et nous avons vu qu'en définitive, dans ces trois cas, l'auteur avait droit à une indemnité, mais il arrive quelquefois qu'il ne se contente pas de cette indemnité ; peu lui importe que le directeur soit condamné à lui payer une somme d'argent plus ou moins considérable ; ce qu'il veut, avant d'exiger des dommages-intérêts compensatoires, c'est mettre son débiteur en demeure d'exécuter son obligation, sommer son directeur de représenter sa pièce dans un certain délai. Comme il est matériellement impossible de le contraindre à jouer la pièce reçue, puisque « *nemo præcise*

cogi potest ad factum », il le forcera à lui payer une certaine somme par chaque jour de retard apporté à l'exécution : cette somme d'argent s'appellera une astreinte.

Le directeur alors, pour ne pas payer une somme d'argent, d'autant plus considérable que sa résistance sera plus longue, jouera. L'astreinte est donc un moyen de contrainte : c'est une véritable peine.

Ce moyen très ancien, puisque d'après M. Esmein il remonte au ^{xiii}^e siècle et même au droit romain, s'applique à notre matière. Nous ne discuterons pas le point de savoir si le système des astreintes est légal ; nous le supposerons tel et nous laisserons de côté les controverses sur ce point.

La jurisprudence en matière d'astreintes a été inaugurée en 1832 dans l'affaire Laverpillière (*Gaz. Trib.*, 5 septembre 1832).

Le jugement condamnait la Comédie-Française à jouer dans le délai de trois mois une comédie en trois actes en vers « Le Sage soi-disant », sous peine d'une astreinte de 100 francs par chaque jour de retard.

De même en 1835, M. Vanderburck demandait que la Comédie-Française fût tenue de jouer dans le délai d'un mois, à peine de 500 francs par jour de retard, un drame en cinq actes en prose intitulé « Jacques II », reçue depuis plusieurs années par le comité de lecture :

« Le tribunal,

« Attendu qu'il résulte des débats que la pièce intitulée « Jacques II », dont M. Vanderburck est l'auteur, non seulement a été reçue au Théâtre-Français, mais même qu'elle y a été mise en répétitions dès le mois d'août 1834 ;

« Attendu que quatre ans se sont écoulés depuis cette répétition ; que la Comédie-Française ne peut ajourner

indéfiniment la représentation d'une pièce qu'elle a reçue ;

« Par ces motifs,

« Ordonne que la Comédie-Française sera tenue de représenter la pièce intitulée « Jacques II » dans le délai de deux mois à partir de ce jour, sinon à payer 100 francs par chaque jour de retard ;

« Sur les dommages-intérêts, dit qu'il n'y a lieu de statuer ; condamne en outre la Comédie-Française aux dépens (1). »

Malgré les termes de ce jugement, la Comédie-Française a été en retard ; elle n'a pas représenté « Jacques II » à la date fixée, et M. Vanderburck a exigé le paiement de l'astreinte. La Comédie essaya d'échapper à cette condamnation en disant que ce retard était involontaire, elle demanda la discontinuation des poursuites ; on alla devant M. le président des référés et la *Gazette des Tribunaux* du 8 juillet 1835 relate l'incident en ces termes :

« M. le président des référés avait ordonné la discontinuation des poursuites ; on a fait appel de l'ordonnance et la Cour statue ainsi :

« Considérant qu'il n'appartient pas au président du tribunal en référé d'empêcher l'exécution d'un titre exécutoire, réforme l'ordonnance et ordonne la continuation des poursuites. »

La Comédie-Française a été poursuivie ; elle a payé.

Enfin, un jugement du tribunal de la Seine (précité) en date du 20 novembre 1837, fut rendu en faveur de Victor Hugo à l'occasion d'« Hernani », de « Marion Delorme » et d'« Angelo » :

« Le tribunal, arbitrant d'après les circonstances de la

(1) *Gaz. Trib.*, 4 février 1835.

cause le tort souffert par Victor Hugo, et jugeant en dernier ressort ;

« Condamne Vedel et par corps à payer à Victor Hugo 6.000 francs de dommages-intérêts ;

« Ordonne que dans le délai de deux mois à partir de ce jour, Vedel, en sa qualité, sera tenu de représenter « Hernani » ;

« Que dans le délai de trois mois aussi à compter de ce jour, ledit Vedel sera tenu de représenter « Marion Delorme » ;

« Que dans le délai de cinq mois, Vedel complétera les quinze représentations d'« Angelo », sinon et faute par lui de le faire dans lesdits délais, condamne dès à présent Vedel par les voies de droit et même par corps à payer à Victor Hugo 150 francs par jour de retard ;

« Condamne Vedel aux dépens ; ordonne l'exécution provisoire sans caution. »

Enfin, à une époque beaucoup plus avancée, en 1908, à propos de l'affaire du « Foyer », dont nous avons déjà parlé, nous voyons le tribunal civil de la Seine imposer à la Comédie-Française l'obligation de représenter la pièce sous une astreinte de 100 francs par chaque jour de retard.

Tels sont les principaux exemples que l'on peut donner en matière d'astreintes dans le cas de non-représentation de la pièce.

Lorsque les délais primitivement convenus pour la représentation ont été dépassés par le directeur, l'obligation de restituer le manuscrit vient souvent s'ajouter à l'obligation de payer des dommages-intérêts.

Le tribunal de commerce de la Seine, le 30 avril 1867 (1),

(1) *Le Droit*, 18 mai 1867.

a ordonné la restitution du manuscrit sous une contrainte de 50 francs par jour de retard.

Le 12 décembre 1856, le tribunal civil de la Seine admit une règle analogue (1) :

M. Xavier Forneret, auteur de deux drames, « Jamais » et « Mère et Fille », avait fait recevoir ces deux pièces par le directeur de l'Ambigu. Il était muni d'un acte signé du directeur :

« Je reçois le drame en cinq actes intitulé « Jamais » et je le ferai représenter dans mon théâtre avant la fin de cette année, le tout aux conditions du traité général existant entre la Société des Auteurs dramatiques et la Société des Gens de lettres et l'administration de l'Ambigu (2 juillet 1855. Signé : Desnoyers). »

Les pièces ne furent pas jouées et le tribunal, possédant les éléments suffisants pour déterminer le chiffre des dommages-intérêts, condamna Desnoyers à restituer les manuscrits et brochures remis entre ses mains par l'auteur.

Et le directeur ne peut s'affranchir de ses obligations, même s'il s'offre à représenter la pièce immédiatement (2).

Dans le cas où il est manifestement en retard, il allègue des excuses plus ou moins valables. Nous avons vu celles qui mettaient à couvert sa responsabilité. Il en est d'autres au contraire qui ne réussissent pas à faire écarter la condamnation aux dommages-intérêts, avec la remise du manuscrit, lorsqu'il déclare par exemple qu'un succès l'obligeait à retarder la représentation de la pièce nouvelle qu'il a reçue (Trib. civ. Seine, 13 juillet 1859, *Le Droit*, 14 juillet 1889).

(1) *Le Droit*, 17 décembre 1856.

(2) Cour de Pau, 23 avril 1827, *Gaz. Trib.*, 24 avril 1827. — V. égal. 2 août 1860, *Le Droit*, 4 août 1860.

De même, s'il avoue que le retard apporté à une représentation, provient non de son fait « mais de l'impossibilité où se sont trouvés les auteurs de se procurer un artiste capable de remplir convenablement un rôle quadruple qui devait produire un grand effet dramatique », cette excuse n'est pas reconnue valable par les tribunaux (Cour de Paris, 27 avril 1870, *Ann. Pat.*, 72, p. 13).

Citons enfin, comme exemple d'excuse également repoussée, le fait d'un directeur qui avait retardé la représentation d'une pièce en prétendant que son théâtre en avait reçu un si grand nombre qu'il en existait 150 en arrière dont les auteurs exigeaient l'entrée en répétitions (Trib. Seine, 3 février 1835, *Gaz. Trib.*, 4 février 1835).

SECTION II. — Le directeur doit assurer le succès de la pièce.

Posons d'abord un principe :

L'administration d'un théâtre, obligée de représenter la pièce, ne peut jamais agir de façon à compromettre le succès de celle-ci. « Le contrat passé avec l'auteur, dit Renouard, doit être exécuté de bonne foi et en vue de l'intérêt commun (1). »

Mais n'est-il pas singulier de formuler une pareille obligation à l'égard du directeur ? Ce dernier n'a-t-il pas intérêt à ce que la pièce qu'il a reçue réussisse ? Il arrive pourtant quelquefois qu'un directeur, après avoir accepté par exemple une pièce dont il est enthousiaste, et sur laquelle il fonde tous ses espoirs pour faire de grosses recettes, veut, pour la monter, se débarrasser, dans son intérêt, de la pièce actuellement venue à son tour. Au détriment des auteurs

(1) Renouard, *Traité des droits d'auteur*, II, 337.

de cette dernière, le directeur, soit dans le choix de l'interprétation, soit dans la mise en scène, négligera les éléments essentiels du succès, dans le but de faire tomber l'œuvre le plus rapidement possible.

C'est ainsi que nous pouvons citer de véritables fautes intentionnelles, de la part de certains directeurs, soit qu'ils veulent se débarrasser d'une pièce, soit même qu'ils n'aient plus du tout voulu la jouer et y aient été forcés par autorité judiciaire.

On raconte notamment qu'un directeur mis en demeure de jouer une opéra-comique en un acte, « Le Signal » de Paul Puget, le fit à contre-cœur. Il s'avisa par malice, et à la grande surprise de l'auteur pris au dépourvu, d'éclairer d'un bec de gaz, le jour de la première, une scène qui se passait au *xvi^e* siècle, ce qui mit la salle en joie (1).

(1) Les surprises de ce genre arrivent plus souvent qu'on ne le croit : dans un drame joué autrefois à Cluny, sous la direction Tallien, « l'Abîme de Trayas », un des personnages de la pièce tirait au 1^{er} acte un coup de fusil sur le traître qu'il devait manquer et voir réapparaître brusquement sous ses yeux au 3^e acte. Le jour de la première, le coup de fusil ne partit pas ; le directeur avait négligé la précaution d'usage qui consiste à poster quelqu'un dans la coulisse avec ce qu'on appelle un pistolet de secours. Devant cet incident fâcheux, les auteurs de l'ouvrage prirent vivement le manuscrit, et pour éviter toute allusion à ce malencontreux coup de fusil, biffèrent toutes les phrases qui s'y rapportaient en recommandant aux artistes de ne pas les dire ; ceux-ci s'y conformèrent de leur mieux. Un des acteurs cependant oublia la recommandation, et lorsqu'au 3^e acte, il se retrouva en présence du traître, il lança la phrase du texte qui était « Dire que je l'ai tenu au bout de mon fusil et qu'il n'est pas mort ! » Il s'en suivit dans la salle une explosion d'hilarité qui faillit compromettre le succès de l'ouvrage.

Dans une autre pièce que nous vîmes à la répétition générale, la scène se passait sur un navire. A un certain moment, on enfermait un homme dans un panier, et on le jetait par dessus-bord. Le directeur, particulièrement négligent, n'avait pris aucune précaution. La

Dans cette hypothèse et autres analogues, les auteurs, suivant nous, seraient fondés en droit à demander, pour négligence manifeste, une indemnité au directeur.

Pour exposer en détail l'obligation qu'a le directeur d'assurer le succès de la pièce, nous passerons en revue, en suivant l'ordre strictement chronologique, les différentes phases d'une œuvre qui conduisent à la première représentation, c'est-à-dire la distribution des rôles, les répétitions et la rédaction des affiches.

§ 1. — Distribution des rôles.

En général, c'est à l'auteur qu'il appartient de distribuer les rôles. Maître de son sujet, ayant conçu des caractères, des jeux de scène, il sait, mieux que personne, quel est l'acteur qui rendra le mieux sa pensée (1). Mais si l'auteur est libre de choisir les artistes qu'il désire pour l'interprétation de sa pièce, il faut tout au moins que ces artistes fassent partie de la troupe du théâtre, et on conçoit aisément que l'auteur ne peut pas exiger d'engagements spéciaux.

Dans le cas où il n'userait pas de son droit de choisir ses artistes, ce droit passerait au directeur (2).

La plupart de ces règles ont été reproduites dans les traités passés entre la Société des Auteurs et les directions de théâtre. Aux termes de ces traités (3) l'auteur seul a le droit

scène se joue ; l'auteur lance le panier en criant : « Un homme à la mer ! » et le panier, en tombant dans la coulisse, sur le plancher du théâtre, rend un bruit sec qui ne donnait en rien l'illusion d'un corps tombant dans l'eau !

(1) *Sic* : Constant, *Code des théâtres*, p. 159.

(2) *Sic* : Renouard, II. 337.

(3) Art. 5 du traité-type de 1907 : « Les auteurs ont seuls le droit de distribuer les rôles de leurs pièces sur le tableau de la troupe

de distribuer les rôles de la pièce, en premier et en double. Cette distribution est écrite et signée à l'époque où l'ouvrage est mis en répétitions. Elle est signée à la fois de l'auteur et du directeur ; si la distribution présente quelque inconvénient à l'administration, l'auteur s'entend avec elle à l'amiable, et s'ils ne peuvent s'accorder, ils nomment des arbitres (1).

Certains traités stipulent qu'en cas d'absence dûment constatée des auteurs, lorsqu'une autre distribution, entière ou partielle, devient nécessaire, l'administration désigne elle-même les artistes chargés d'interpréter les rôles.

En 1865, M. Mario Uchard, auteur de « la Charmeuse », en avait remis le manuscrit au directeur du Vaudeville, M. de Beaufort, et il avait indiqué lui-même la distribution des rôles, dont le principal, celui de Gontran, avait été réservé à l'acteur Febvre. Ce dernier tomba malade ; M. de Beaufort voulut confier le rôle à un autre artiste : l'auteur s'y refusa.

Le tribunal rendit un premier jugement où il ne faisait

que le directeur s'engage à communiquer aux auteurs. Les auteurs devront, au moment de la réception, faire et signer cette distribution.

(1) Pour ce qui est des théâtres subventionnés, les règlements de la Comédie-Française donnaient autrefois aux auteurs seuls le droit de choisir eux-mêmes les acteurs. Le directeur était obligé de se conformer à leur volonté.

L'ordonnance du 18 janvier 1816 sur l'Opéra s'exprimait ainsi dans son article 12 : « La distribution des rôles et pas de nouveaux ouvrages appartient aux auteurs, si mieux ils n'aiment la faire de concert avec l'administration. Après la dixième représentation de l'ouvrage, l'administration a le droit de faire remplir ces mêmes rôles ou pas, par des artistes à son choix.

Le décret du 27 avril 1850 concernant la Comédie-Française déclara dans son article 2 que l'Administrateur du Théâtre-Français est chargé de distribuer les rôles, sauf les droits des auteurs et sans pouvoir imposer aux sociétaires des rôles en dehors de leurs emplois.

que valider la convention passée entre le directeur et la Société des Auteurs :

« Attendu qu'il a été convenu entre de Beaufort et la Société des Auteurs dramatiques, dont Uchard fait partie, que les rôles des pièces de théâtre seraient distribués par l'auteur lui-même ; que si, dans la suite, une nouvelle distribution partielle ou totale devenait nécessaire, l'auteur serait mis en demeure de faire un choix parmi les artistes appartenant au théâtre ; que faute par lui de ce faire, le directeur aurait droit de pourvoir seul à la distribution ;

« Attendu que ladite convention fait la loi des parties ; qu'il est constant que Febvre se trouve dans un état de santé qui le met pour quelque temps dans l'impossibilité de paraître sur la scène ; que c'est donc le cas d'appliquer la convention sus-énoncée ;

« Que s'il était permis aux parties d'y déroger par des stipulations particulières, la preuve d'une telle stipulation n'est pas rapportée dans la cause ; que la supposition en est même repoussée par le serment que de Beaufort a prêté dans les termes du jugement avant faire droit, en date de ce jour... »

La Cour d'appel, le 21 janvier 1865 (1), confirma ce jugement, et voici un des considérants de l'arrêt :

« Considérant que dans l'espèce, Mario Uchard avait dû se refuser nécessairement à désigner un second acteur pour suppléer l'acteur Febvre, puisqu'il soutenait avoir le droit absolu de réclamer le concours de celui-ci ; mais qu'étant judiciairement établi qu'il n'avait pas ce droit, il en résultait l'obligation pour lui de désigner un nouvel acteur choisi parmi ceux du théâtre et qu'il n'avait pas la faculté d'ar-

(1) *Ann. Pat.*, 1865, p. 63, 69, 70.

rêter par son défaut de désignation, la marche des répétitions et représentations. »

Ainsi, aux termes des traités passés avec la Société des Auteurs, c'est l'administration théâtrale qui fait la distribution des rôles, lorsque l'auteur, après avoir été invité à la faire, ne l'a pas faite, ou lorsque son absence a prouvé bien clairement qu'il abdiquait ses droits sur ce point.

Un jugement du tribunal civil de la Seine, en date du 3 février 1869 (1), valide encore ces traités, dans lesquels on avait ajouté que dans le cas où la production de la copie de la distribution devient ultérieurement nécessaire, l'impossibilité de la produire doit faire supposer qu'aucune distribution n'a été arrêtée entre les parties.

Jusqu'à présent nous n'avons vu que des conventions relatées dans les traités de la Société ; mais comme le fait remarquer un jugement du tribunal civil de la Seine en date du 2 janvier 1879 (2), ces traités généraux conclus entre la Société des Auteurs dramatiques et les directeurs de théâtre ne mettent pas obstacle aux conventions particulières entre les parties intéressées. Il en est ainsi pour la clause qui réserve aux auteurs le droit de distribution des rôles et le choix des artistes. Rien ne s'oppose à ce que, dans certains cas déterminés, les auteurs s'en rapportent, à cet égard, au directeur :

« Le tribunal,

« Attendu que la pièce « La Fille de Madame Angot », œuvre collective de Clairville, Koning, Lecocq et Siraudin, a été reçue aux Folies-Dramatiques ;

« Que Siraudin a fait sommation à Cantin, directeur de ce théâtre, de cesser toute représentation de la pièce sus-

(1) Cité par Constant, p. 259.

(2) *Ann. Pat.*, 1879, p. 167.

indiquée, pour le motif que Cantin, après avoir interrompu pendant plus d'une année les représentations, les avait reprises avec une distribution des rôles demeurée étrangère au requérant :

« Qu'aux termes d'une convention intervenue entre Cantin et les auteurs de « La Fille de Madame Angot », il a été accordé à Cantin de faire jouer la pièce sur le Théâtre-Historique en distribuant les rôles comme il l'entendrait, et sous certaines conditions qui ont été exécutées, puis de ne la reprendre aux Folies-Dramatiques que deux années après la dernière représentation sur le Théâtre-Historique ;

« Attendu, quant au grief relatif à la distribution des rôles, que l'article 2 du traité de la Société des Auteurs et Compositeurs dramatiques oblige les directeurs de théâtre à laisser le choix de l'acteur pour chaque rôle aux auteurs de la pièce, et confère à ceux-ci le droit de retirer leur pièce, si la distribution qu'ils ont indiquée n'est pas suivie ; que c'est là une chance tout en faveur des auteurs, en vue de les garantir contre une mauvaise interprétation de leur œuvre, mais qui doit être entendue sainement ;

« Que si, comme cela a eu lieu lors de la reprise de « La Fille de Madame Angot » aux Folies-Dramatiques, les auteurs n'indiquent pas d'acteurs de leur choix, abandonnent au directeur la distribution des rôles, ne s'opposent pas aux représentations données dans ces conditions et perçoivent sans réserve leurs droits d'auteur sur chacune de ces représentations, il y a évidemment de leur part approbation de la distribution faite par le directeur ;

« Qu'ils ne peuvent ensuite, s'appuyant sur le texte matériel du traité, prétendre que ce traité a été violé et qu'ils sont fondés à retirer leur pièce sans justifier ni même alléguer qu'ils ont mis le directeur en demeure de modifier la distribution des rôles et qu'il s'y est refusé ;

« Par ces motifs,

« Déclare Siraudin mal fondé dans sa demande. »

Un jugement du 18 octobre 1867 (1) exprime encore la même idée qu'un auteur n'est pas recevable à critiquer la distribution des rôles comme contraire aux conventions primitives, alors qu'il est établi qu'il a laissé les répétitions se poursuivre, sans protester contre les changements d'artistes qui ont été jugés nécessaires ou utiles.

Il s'agissait d'un opéra-comique, « Le Marchand de chansons », que M. Dantresme avait fait recevoir par M. Carvalho, directeur du Théâtre-Lyrique :

« ... En ce qui touche l'attribution faite à Vitaux du rôle d'Olivier ;

« Attendu que cet artiste a répété ce rôle pendant six mois, avant le jugement rendu entre les parties par le tribunal de commerce, et depuis avec l'agrément de Dantresme ;

« Que ce dernier est sans droit pour contester aujourd'hui l'attribution faite à Vitaux du rôle dont s'agit, puisqu'il ne l'a pas fait lors du procès vidé entre eux par la juridiction commerciale ;

« Par ces motifs,

« Dit que le rôle d'Olivier restera confié à Vitaux. »

Notons sur ce point que lorsque l'auteur et le directeur traitent ensemble au sujet de la distribution des rôles, l'auteur n'a nullement à s'occuper des obligations qui peuvent exister entre le directeur et l'artiste.

Supposons qu'un acteur refuse le rôle qui lui est attribué par l'auteur ; celui-ci aurait le droit de retirer sa pièce, en réclamant du directeur une indemnité : « C'est, en effet, celui-ci qui est vis-à-vis de l'auteur responsable des faits et

(1) Trib. civ. Seine, *Ann. Pat.*, 68, p. 417.

gestes de ses artistes ; c'est à lui qu'incombe l'obligation de forcer le mauvais vouloir de l'acteur et d'exiger l'exécution de l'engagement qui l'astreint à accepter le rôle qui lui est attribué (1). »

Mais il est évident qu'il s'agit ici d'un rôle important, d'où peut dépendre le succès de la pièce : les tribunaux apprécieront.

Lors donc que l'artiste refuse le rôle, le directeur reste tenu de ses obligations ; la force majeure qu'il invoque n'est pas une raison valable. .

M. Jean Aicard avait une pièce, « Benjamine », reçue au Gymnase ; elle devait être jouée dans le courant de 1903-1904, sous peine d'un dédit de 10.000 francs ; il était expressément stipulé que le principal rôle serait tenu par Mme Simone le Bargy.

La pièce fut mise en répétitions. mais Mme le Bargy ne se présenta pas pour y prendre part, et il fut constaté le 3 mai 1904 qu'à cette date, étant venue au théâtre du Gymnase, à l'heure de la répétition, elle avait déclaré qu'elle ne croyait pas pouvoir jouer le rôle, qu'elle ne le jouerait pas, et qu'en conséquence, elle ne le répéterait pas. Par suite de ce refus, la pièce ne fut pas jouée, et M. Jean Aicard assigna M. Franck, directeur du Gymnase, en paiement de 10.000 francs, montant du dédit, et en restitution du manuscrit :

« Attendu, dit le tribunal le 9 novembre 1904 (2), que résistant à la demande, les défendeurs ès-qualités soutiennent et font plaider que Franck se serait trouvé dans l'impossibilité de représenter la pièce de Aicard dans les conditions de son contrat, en raison du refus de la dame Simone

(1) Constant, *Code des théâtres*, p. 160.

(2) Trib. com. Seine, *Le Droit*, 15 décembre 1904.

le Bargy de jouer le rôle de « Benjamine » ; qu'il aurait mis la dite pièce en répétitions, à plusieurs reprises, dans les délais convenus, avec tous les artistes du théâtre du Gymnase désignés par Aicard, sans que la dame Simone le Bargy, dûment avisée, se soit présentée pour y prendre part, que le 3 mai 1904, ainsi que le constate un procès-verbal dressé à la dite date par Jules Caron, huissier à Paris, la dame Simone le Bargy se serait présentée au théâtre du Gymnase à l'heure de la répétition et aurait déclaré qu'elle ne croyait pas pouvoir jouer la pièce de Aicard ; qu'elle ne la jouerait pas, et qu'en conséquence elle ne prendrait pas part à la répétition ;

« Que ce refus, absolument injustifié, de la dame le Bargy, que Franck ne pouvait prévoir et sur lequel, malgré toutes ses instances il n'a pu faire revenir cette artiste, aurait le caractère d'un cas de force majeure dont il ne saurait être responsable, ayant fait tout ce qui était en son pouvoir pour faire jouer la pièce de Aicard, conformément aux clauses du contrat du 11 avril 1903 susvisé ;

« Que dans ces conditions, et aucune faute personnelle ne lui étant imputable, Aicard ne saurait valablement lui demander le paiement du dédit stipulé qui, dans la commune intention des parties, ne pouvait lui être acquis qu'au cas où, par sa faute, la représentation de « Benjamine » n'aurait pu avoir lieu dans le délai fixé ;

« Mais attendu que la clause du contrat qui lie les parties et dont analyse précède, stipule simplement que le dédit de 10.000 francs, convenu, sera à payer par Franck en cas de non-représentation de « Benjamine » avec l'interprétation du rôle principal par dame Simone le Bargy, durant la saison 1903-1904 ; qu'elle est claire et précise et ne présente aucune équivoque, qu'elle doit par suite faire la loi des parties qui l'ont librement contractée ;

« Qu'il aurait appartenu à Franck (en admettant qu'il ne l'ait pas fait), avant de s'engager à jouer dans un délai fixé la pièce de Aicard, avec le principal rôle interprété par une artiste désignée, sous peine du dédit convenu, de s'assurer d'une façon certaine du concours de cet artiste, puisque ce concours était une des conditions essentielles de son contrat avec Aicard ;

« Que ne l'ayant pas fait, ou n'ayant pas su empêcher la défection de l'artiste, qu'il s'était engagé formellement à produire dans la pièce dont s'agit, il ne saurait sérieusement arguer d'un cas de force majeure, qui ne se rencontre pas en l'espèce, Franck ne justifiant ni n'alléguant même pas que la dame Simone le Bargy n'ait pu remplir son rôle, à raison d'une maladie grave ou d'un événement fortuit la mettant dans l'impossibilité de remplir le rôle de « Benjamin » à son théâtre ; qu'il ne saurait, dès lors, se soustraire au paiement du dédit stipulé ; qu'il échet en conséquence de faire droit à la demande ;

« Par ces motifs,

« Sur le premier chef de la demande ;

« Condamne Franck, Malibran, Marguery et Massé *ès-qualités*, qu'ils sont assignés, à payer solidairement à Jean Aicard la somme de 10.000 francs, à titre de dommages-intérêts ;

« Sur le deuxième chef :

« Ordonne la remise du manuscrit, sur la réquisition du demandeur ; et condamne Franck, Malibran, Marguery et Massé *ès-qualité* sous la même solidarité aux dépens. »

Il est enfin possible qu'au cours des répétitions, un rôle important se trouve privé de son titulaire par un cas de force majeure. Dans ce cas, le traité-type de 1907 préconise une solution, qui, semble-t-il, pourrait sans inconvénient être généralisée :

« Si un cas de force majeure venait, dans le cours des répétitions, mettre un des artistes de la pièce dans l'impossibilité de créer le rôle qui lui aurait été distribué, le directeur et les auteurs s'entendront à l'amiable sur une autre distribution. S'ils ne peuvent s'accorder, le différend sera jugé en dernier ressort par des arbitres nommés à l'amiable, un par les auteurs, un par le directeur, et les deux arbitres en nommeront un troisième. Dans le cas où les deux arbitres ne s'entendraient pas sur ce choix, le troisième serait désigné par le président du tribunal civil.

Les arbitres devront être désignés de part et d'autre dans un délai de vingt-quatre heures » (art. 5, § 4).

Une dernière question se pose sur la distribution des rôles, celle du retrait du rôle à l'artiste.

En principe, quand un acteur a été chargé d'un rôle par l'auteur, celui-ci ne peut pas le lui retirer.

« Il ne serait pas juste, nous disent Vivien et Blanc, que l'artiste pût être exposé à des travaux sans résultat, et que, lorsqu'il aurait donné tous ses soins à l'étude du rôle, il fût permis de l'en dépouiller, de le priver du fruit de ses peines et de lui ravir les avantages attachés à la création d'un rôle nouveau. Mais le droit de l'acteur cesserait s'il donnait à l'auteur quelque juste sujet de plainte, s'il négligeait l'étude de son rôle, s'il se montrait incapable de le remplir (1). »

« Jusqu'à la représentation, dit également Guichard, l'auteur peut, *s'il y a des motifs légitimes*, retirer à un acteur le rôle qui lui aurait été distribué, alors même que ce rôle aurait été mis à l'étude ; toutefois l'auteur ne peut arbi-

(1) Vivien et Blanc, *Législ. des Th.*, n° 410.

trairement user de ce droit, et si le retrait tardif a été pour l'artiste l'occasion de dépenses, notamment de frais de costumes, il y a lieu de lui payer une indemnité équivalente au préjudice qu'il éprouve (1). »

Guichard ajoute même qu'après la première représentation, le directeur, soit personnellement, soit sur les injonctions de l'auteur, sera encore en droit de retirer le rôle à l'artiste qui montrerait une insuffisance notoire ou une mauvaise volonté évidente.

La jurisprudence est en ce sens :

Un jugement du tribunal de commerce de la Seine du 29 octobre 1850 (2), a décidé avec raison que le directeur d'un théâtre ne pouvait s'autoriser de l'exigence de l'auteur pour retirer à un artiste un rôle qui lui a été confié, lorsque cette exigence se manifeste la veille de la première représentation de l'ouvrage, alors que les répétitions ont eu lieu et sont épuisées, et que le retrait du rôle n'est motivé par aucune convenance dramatique, soit dans l'intérêt du théâtre, soit dans l'intérêt de l'ouvrage.

Alexandre Dumas avait voulu faire jouer sur le Théâtre-Historique « Le Capitaine Lajonquière », pièce qu'il avait donnée autrefois à la Comédie-Française, sous le nom de « La Fille du régent ». Il fallait pour le rôle d'Hélène une actrice de talent, et Alexandre Dumas, d'accord avec le directeur, avait confié le rôle à Mlle Person, qui, pendant quatre mois, apprit le rôle, suivit les répétitions.

La veille de la représentation, le directeur reçut une lettre d'Alexandre Dumas, qui déclarait ne plus vouloir de Mlle Person. Le directeur, M. Doligny, se crut obligé d'ac-

(1) Guichard, *Législ. des th.*, p. 130, nos 54 et 55.

(2) *Gaz. Trib.*, 30 octobre 1850.

céder au désir d'Alexandre Dumas et il retira le rôle à Mlle Person qui plaida :

« Attendu que la veille de la représentation, les défenseurs (le directeur et sa société) s'appuyant uniquement sur une exigence de l'auteur, ont retiré le rôle à la demanderesse ;

« Attendu qu'il est établi au procès que ce n'est pour aucune convenance dramatique dans l'intérêt, soit du théâtre, soit du drame lui-même que cette exigence s'est produite ;

« Attendu qu'il était du droit et du devoir des directeurs d'y résister, la demoiselle Person ayant été agréée par l'auteur, les répétitions ayant été suivies et épuisées, toutes les insertions annonçant son apparition dans le rôle d'Hélène ayant été faites ;

« Attendu que, s'il faut reconnaître en principe qu'un auteur est libre d'exiger le retrait d'un rôle des mains d'un artiste dans l'intérêt réel de son œuvre, le droit de l'artiste, en vue de sa réputation, doit être également protégé, quand il est constant que c'est pour des causes étrangères à l'art et à l'intérêt de la représentation qu'il est privé du fruit de ses études et de son travail ;

« Par ces motifs,

« Ordonne que la demanderesse soit remise en possession de son rôle. »

Un arrêt de la Cour de Paris, en date du 10 janvier 1863 (1), admit également qu'il était impossible de laisser l'acteur à l'entière discrétion de l'auteur :

« Considérant que s'il est de principe qu'un auteur dramatique a le droit de choisir les artistes chargés d'être les interprètes de son œuvre, l'exercice de ce droit ne saurait

(1) *Ann. Pat.*, 1863, p. 255.

aller jusqu'à priver un artiste sans motifs légitimes d'un rôle qui lui a été attribué et qu'il a étudié... »

Nous estimons, pour conclure sur cette question, que la jurisprudence fait une juste application des principes généraux ; et tout en admettant qu'un auteur ait le droit, au point de vue de sa réputation, de retirer un rôle à un acteur incapable ou négligent, elle reconnaît que l'acteur a le droit, également au point de vue de sa réputation, soit de rester en possession de son rôle, lorsqu'il lui a été indûment retiré, soit d'obtenir des dommages-intérêts de son directeur qui est en faute de ne pas avoir résisté sur ce point à l'injuste prétention de l'auteur.

§ 2. — Répétitions ; mise en scène ; décors.

A présent, le moment est venu de convoquer les artistes pour répéter l'ouvrage. Le directeur doit également prévenir le ou les auteurs des jours et heures des répétitions, afin qu'ils puissent y assister, s'ils le désirent.

L'auteur (le chef de la collaboration, s'ils sont plusieurs) donne lecture de la pièce, et le jour même, les manuscrits des rôles sont remis à chaque artiste ; les répétitions commencent ordinairement dès le lendemain.

L'entrée d'une pièce en répétitions est donc réputée avoir lieu du jour de la lecture aux artistes. La durée de ces répétitions varie naturellement suivant l'importance de l'ouvrage. Pour une grande pièce, quand elle ne nécessite pas une mise en scène considérable, la moyenne de la durée est d'environ un mois. On répète toujours l'après-midi, jamais le matin ; et trois ou quatre jours avant la première représentation, il est d'usage de faire cesser l'ancien spectacle afin qu'on puisse répéter le nouveau à la fois dans l'après-midi et le soir.

La règle essentielle établie par l'usage, qui n'est écrite nulle part et qui domine toute cette partie relative aux répétitions, est qu'à partir du jour de la lecture aux artistes, soit qu'on répète d'abord au foyer des artistes, soit qu'on répète sur scène, *la volonté de l'auteur est absolue*.

Non seulement, en effet, il a le droit d'assister aux répétitions (et dans la pratique, le directeur lui fait envoyer chaque jour un bulletin qui en indique l'heure) (1), mais il peut exiger que ses avis soient toujours suivis. Il a conçu son œuvre ; lui seul sait ce qu'il a voulu faire ; lui seul a créé ses personnages : cette solution s'impose donc.

« L'auteur a le droit de s'assurer, au cours des répétitions, que la distribution des rôles est bien conforme à celle qui a été primitivement arrêtée, de régler la mise en scène, de fournir aux artistes toutes les indications qu'il juge utiles et d'apporter à la pièce elle-même ces mille petits changements de détail que les répétitions seules appellent et sollicitent toujours (2). »

.. « Attendu que les auteurs ont nécessairement le droit d'assister aux répétitions soit à cause de la distribution des rôles, de la mise en scène, des indications à donner aux artistes et surtout des changements qu'ils peuvent faire à l'ouvrage ;...

« ... Que l'honneur, la réputation littéraire et la responsabilité personnelle des auteurs peuvent être, dans certaines circonstances, gravement compromis par la représentation d'un ouvrage dramatique... (3). »

(1) L'heure indiquée sur ce bulletin laisse toujours une latitude d'un quart d'heure : « 2 heures pour le quart ; 2 heures et demie pour 3 heures moins le quart.

(2) Constant, *Code des th.*, p. 160.

(3) Paris, 26 juillet 1834, *Gaz. Trib.*, 27 juillet.

L'auteur peut, bien entendu, se faire suppléer par un fondé de pouvoirs.

Ainsi, réserve faite des droits du directeur sur la représentation intégrale de la pièce, droits dont nous avons plus haut précisé l'étendue, nous maintenons ce principe qu'en ce qui concerne les avertissements donnés aux comédiens, les changements de mise en scène, les coupures reconnues nécessaires, en un mot tout le travail d'étude fait aux répétitions, les avis de l'auteur sont prédominants.

Signalons cependant l'opinion de Lacan et Paulmier. Pour eux l'auteur peut donner des avis, mais le directeur est seul juge. L'auteur a évidemment le droit d'assister aux répétitions ; « il peut donner des conseils sur le jeu des acteurs, sur la décoration de la scène, les costumes, *mais il ne peut forcer à les suivre* » (1).

Nous avons, croyons-nous, donné des raisons suffisantes pour démontrer le contraire ; puisque le directeur, bien avant les répétitions, s'est mis d'accord avec l'auteur sur le choix de l'artiste, ce dernier doit écouter l'auteur, suivre ses conseils, lui demander comment il a compris le personnage que lui, artiste, doit incarner, comment il a conçu le mouvement de telle scène : toutes ces indications capitales, l'auteur et non le directeur peut seul les donner : elles sont utiles, tant pour l'interprétation de sa pensée que pour le succès de sa pièce ; elles doivent donc être rigoureusement suivies (2).

(1) Lacan et Paulmier (*op. cit.*, II, 116).

(2) « Attendu, dit un jugement du tribunal civil de la Seine du 3 février 1869 (cité par Constant, p. 259), que Deschamps n'a pas été prévenu, suivant l'usage, de la mise en répétitions de la pièce « La Manie des bosses » ; qu'en conséquence il n'a pu assister auxdites répétitions et surveiller l'exécution de son œuvre.... »

Si nous suivons maintenant ces répétitions, jour par jour, pour ainsi dire, nous constaterons que la première préoccupation des auteurs est de choisir les décors et de s'inquiéter des costumes. Le décorateur présente généralement des maquettes qui sont des réductions de décors, suffisamment bien faites pour que l'auteur puisse se rendre compte de l'effet que ces décors pourront produire à la scène. Cependant il arrive parfois que le décorateur soit obligé de recommencer son décor; l'effet qu'il produit à la scène n'est pas du tout celui que l'auteur et le directeur avaient prévu en voyant les maquettes et ils éprouvent une complète déception.

Pour éviter un conflit à cet égard, tout au moins entre l'auteur et le directeur, il importe que tous deux se soient entendus au préalable sur le caractère exact de la décoration convenant à la pièce, et un auteur ne pourrait pas ultérieurement réclamer autre chose que ce qui a été convenu (1).

D'ailleurs, s'il n'a pas été stipulé que l'entreprise théâtrale fournirait des costumes et des décors neufs, l'auteur ne peut exiger que des décorations et un ensemble de travestissements conformes à la nature de l'ouvrage. De même, le directeur qui a promis une toile de fond ne peut être tenu de fournir un ensemble de décors étagés et distincts (2).

Bien entendu, dans la pratique, lorsqu'il s'agit d'auteurs en renom, le directeur n'hésite pas à fournir les décors qu'ils désirent. Dernièrement, pour « Israël » de M. Bernstein, deux actes sur trois furent montés dans des décors neufs; le dernier seulement existait déjà dans les magasins.

(1) Comp. Trib. comm. Seine, 31 août 1853, *Le Droit*, 1^{er} septembre.

(2) V. Guichard, *Législ. des th.*, p. 131.

Quand les décors et les costumes sont choisis, après complète entente du directeur et de l'auteur, on commence à répéter, d'abord au foyer des artistes ; le régisseur y règle les premiers mouvements. Un peu plus tard, on descend sur scène ; on « prend » la scène, suivant l'expression consacrée.

Dans certains traités passés entre les directeurs et la Société des Auteurs, il a été décidé que la mise en scène d'un ouvrage faisait partie intégrante de la propriété littéraire de l'auteur : en conséquence le directeur doit être tenu de communiquer à l'auteur et de lui laisser prendre copie de la mise en scène telle qu'elle a été réglée pendant le cours des répétitions.

En l'absence de tout traité, nous estimons que les droits de l'auteur sur la mise en scène doivent être sauvegardés.

Nous avons dit qu'aux répétitions la volonté de l'auteur prédominait, que les artistes étaient obligés, momentanément du moins, de lui obéir, d'écouter toutes les réflexions au sujet de leur jeu : l'auteur pourrait même se plaindre au directeur si les artistes répétaient mollement, manquaient leurs entrées, si le personnel n'y mettait pas toute la bonne volonté désirable, et il arrive parfois que le directeur, à la demande de l'auteur, inflige des amendes à ses artistes, ou à des figurants (1).

(1) On conte à ce propos un mot charmant du regretté Victorien Sardou. Le célèbre auteur dramatique répétait « Patrie » à la Comédie-Française ; la salle était plongée dans une demi-obscurité. Sardou était à l'orchestre et suivait la répétition. Le « tambour » n'arrivait pas. Tout à coup, l'auteur se lève et s'écrie : « Eh bien, le tambour ! Voyons ! Va-t-on se décider ?.. Le tambour !... » Silence prolongé. — « Eh bien, voyons ! ce tambour ?... Quelle maison !... S'il est permis d'être monté dans des conditions pareilles !... Quelle administration !... Ah ! mon Dieu !... » Et l'auteur de « Thermidor » continuait à se lamenter et à lancer des propos peu flatteurs à l'égard de la Comédie-Française. Au bout

La mise en scène terminée, l'ouvrage prêt à être joué, si l'auteur estime que le nombre des répétitions est insuffisant, et que son œuvre n'est pas entièrement au point, il est certain qu'il aura le droit d'empêcher une représentation qui pourrait nuire à sa renommée, et entraîner la chute de sa pièce.

Tel est le droit commun.

Dans les traités généraux, le cas est prévu ; nous lisons dans le traité-type de 1907 : « Dans le cas où les auteurs, jugeant leur pièce imparfaite, voudraient en retarder la représentation, le directeur pourra mettre les auteurs en demeure de rendre leur pièce jouable dans le délai de 10 jours, si c'est une œuvre non lyrique et dans le délai de 30 jours, si c'est une œuvre lyrique. Ces délais expirés, il sera permis au directeur d'en prendre acte et de passer outre.

Examinons maintenant le cas tout spécial où les répétitions sont interrompues du fait du directeur.

Le droit commun veut que l'auteur soit justement indemnisé, en proportion du préjudice causé par le retard apporté à la représentation. Ce sont les tribunaux qui apprécieront et l'auteur pourra, soit forcer le directeur, sous une astreinte, à remplir ses obligations, soit reprendre son manuscrit en faisant prononcer, outre une condamnation à des dommages-intérêts, la résolution du contrat.

Ce point là encore est, la plupart du temps, visé par les traités, soit qu'il y ait interruption pendant plus de deux mois ou pendant plus de trois mois : « Les auteurs d'un

d'un instant, une voix qui semblait partir des fauteuils de balcon objecta timidement : « Dites donc, Sardou, je suis là, j'entends. » — « Ah ! c'est vous, Claretie ? — répondit l'auteur. — Mais ce n'est pas pour vous que je dis cela, vous savez... ! c'est pour le ministre !... »

ouvrage, dit le traité de 1907, dont les répétitions déjà commencées, auront été suspendues par le fait du directeur, auront droit à une indemnité double de celle fixée par le présent article, et ils rentreront dans la libre disposition de leur ouvrage, de plein droit, sans mise en demeure et par l'effet seul des présentes conventions.... Les indemnités seront exigibles dans le cas où les répétitions n'auraient pas été reprises dans un délai de deux mois. Elles seront payables dès l'expiration de ce délai. Il est bien entendu que cette suspension des répétitions est unique et ne pourra pas se reproduire une seconde fois. »

Un traité analogue, qui prévoyait une interruption de deux mois, avait été signé entre Mme Sarah-Bernhardt et la Société des Auteurs dramatiques en 1897. Il y eut un procès, à ce sujet, qui fut jugé le 31 octobre 1901 (1) entre M. Kistemackers et Mme Sarah-Bernhardt :

« Attendu que dans le courant de novembre 1898, la dame Sarah-Bernhardt, après avoir lu, sur l'invitation qui lui en avait été faite, une pièce inédite en 4 actes d'Henry Kistemackers, et portant le titre de « Marthe », voulut bien la recevoir à son théâtre, et consentir à être l'interprète du rôle principal ;

« Attendu que les répétitions commencèrent dès le 15 novembre, mais qu'elles furent interrompues bientôt par une tournée théâtrale que la dame Sarah-Bernhardt avait pris l'engagement de faire sur la Côte d'Azur et en Italie ;

« Attendu qu'à son retour, fin décembre, elle ne fit point reprendre les répétitions de « Marthe » dont les journaux avaient cependant annoncé que la première représentation aurait lieu en janvier 1899, et fit mettre à l'étude une pièce

(1) Paris, *Gaz. Trib.*, 17 novembre 1901, *Ann. Soc. aut.*, 23^e année, p. 559.

d'Octave Feuillet, manifestant ainsi sa volonté de ne jouer qu'à son gré, et dans tous les cas, qu'à une époque indéterminée, la pièce d'Henry Kistemackers ;

« Attendu que celui-ci, justement ému du retard apporté dans la représentation de son œuvre, alors que tous les journaux l'avaient annoncée, et froissé dans son amour-propre, demanda son manuscrit et la somme de 6.000 francs, montant de l'indemnité prévue par l'article 3 des conventions passées entre la dite dame et la Société des Auteurs le 13 novembre 1897 ;

« Attendu que le manuscrit lui fut remis le 1^{er} février 1899, mais qu'il ne put obtenir le versement de la somme plus haut énoncée ;...

« Attendu qu'il soutient qu'aux termes de l'article 3 précité, les auteurs d'un ouvrage dont les répétitions déjà commencées ont été suspendues pendant plus de deux mois par le fait du directeur, ont droit à une indemnité double de celle fixée quand le directeur n'a point fait jouer la pièce dans le délai de 18 mois, du jour de la réception, et que l'indemnité qui lui est due doit être en conséquence fixée à 6.000 francs ;...

« Attendu en effet que suivant l'article 3 du traité, le directeur du théâtre doit jouer les ouvrages reçus, savoir, ceux en trois, quatre ou cinq actes dans le délai de 18 mois à partir du jour de la réception et que les auteurs, ces délais expirés, doivent rentrer dans la libre disposition de leur ouvrage, mais en ayant droit à une indemnité de 3.000 francs pour une pièce en 4 actes ;...

« Attendu que les répétitions de « Marthe » ont commencé le 15 novembre 1898, se sont continuées pendant quelque temps et ont été suspendues pendant plus de deux mois ;

« Attendu qu'il est constant que la dame Sarah-Bernhardt, dès son retour d'Italie, sans se préoccuper de les reprendre, a mis à l'étude une autre pièce qui a été jouée sur son théâtre et qu'il en est résulté que la première représentation de « Marthe » ne pouvait avoir lieu dans le délai déterminé ;

« Attendu que Kistemackers avait donc le droit de retirer son manuscrit, comme il l'a fait, et d'exiger le paiement de l'indemnité fixée par le traité, mais qu'il faut examiner toutefois, s'il n'est point intervenu, entre l'auteur et le directeur, des conventions particulières qui ont dérogé expressément ou tacitement aux stipulations invoquées par le demandeur ;

« Attendu que la dame Sarah-Bernhardt ne méconnaît point et ne peut méconnaître qu'il n'y a point eu entre elle et Kistemackers une dérogation expresse aux dites stipulations, mais qu'elle prétend seulement établir, par un ensemble de faits, que l'auteur a volontairement renoncé au bénéfice du paragraphe sus-énoncé de l'article 3 ;

« Mais attendu que les faits par elle invoqués ne peuvent constituer que des présomptions de dérogation tacite à l'article susvisé, et que les présomptions ne peuvent, d'après l'article 1353 du Code civil, être admises pour démontrer que des modifications ont été apportées à des conventions formelles qui ne sont point arguées de fraudes ni de dol ;

« Attendu en conséquence que la dérogation tacite aux clauses de traité de 1897, dont la dame Sarah-Bernhardt excipe, n'est point établie, et qu'il échet, dès lors, les conventions faisant la loi des parties, d'allouer au demandeur le bénéfice de ses conclusions ;

« Par ces motifs,

« Condamne la dame Sarah-Bernhardt à payer à Kiste-

mackers la somme de 6.000 francs avec les intérêts de droit, et la condamne en outre, en tous les dépens ».

Lorsque les auteurs ou compositeurs dramatiques, en ce qui concerne les œuvres lyriques, négligent d'assister aux cinq dernières répétitions de leur ouvrage, ou de s'y faire représenter, il est d'usage de maintenir tous les changements qui ont été faits, ou tous les compléments d'orchestration qui ont été opérés pendant leur absence.

Les derniers jours des répétitions, on répète généralement dans les décors et avec les costumes : c'est ce qu'on appelle les répétitions générales d'ensemble. Des personnes étrangères au théâtre viennent parfois y assister ; pour cela, il faut le double consentement de l'auteur et du directeur.

Avant de parler maintenant de la première représentation, il est bon de dire un mot de la répétition générale. C'est actuellement la vraie première, celle où la presse est convoquée, et où les critiques et l'élite intellectuelle de Paris viennent juger l'œuvre qu'on leur présente.

Mais il n'en fut pas toujours ainsi.

En 1882, les répétitions générales étaient encore de véritables répétitions ou presque ; elles avaient lieu à huis clos. On raconte que c'est Victorien Sardou qui, le premier, eut l'idée d'admettre quelques privilégiés le jour de la répétition générale. On répétait alors « *Fédora* », et afin d'obliger quelques-uns de ses amis qu'il n'aurait pu placer dans la salle, le jour de la première, et aussi pour faciliter le travail de la critique quotidienne, il distribua quelques cartes d'entrée à son nom ; il comptait sur une centaine de spectateurs ; il y en eut cinq cents. Et c'est de ce soir là que les

répétitions générales, strictement privées, devaient petit à petit être remplacées par les répétitions publiques, les véritables premières représentations, aux frais de l'auteur et du directeur.

En 1902, les répétitions générales furent supprimées par la Commission des Auteurs, sur le rapport de M. Decourcelle. Cependant, l'auteur et le directeur avaient la faculté de délivrer pour la dernière répétition, chacun douze cartes d'entrée, ne donnant droit qu'à une seule place chacune, nominatives, numérotées de 1 à 24, et ces cartes devaient porter, pour être valables, la double signature de l'auteur et du directeur. Dans le cas où l'auteur ou le directeur contreviendraient à ces dispositions, ils seraient passibles d'une amende de 3.000 francs.

Bien entendu, dans la pratique, on distribua plus de douze cartes d'entrée, et personne ne paya l'amende. L'ancien système fut ainsi rétabli : c'est celui qui fonctionne aujourd'hui : répétition générale sur invitations, avec la critique.

Ce système est-il meilleur ou pire ? M. Decourcelle disait, devant l'assemblée générale des auteurs, que la répétition générale était « la dernière soirée de travail où l'œuvre appartenait encore à l'auteur, et la première où il pouvait la voir véritablement dans son ensemble, pendant laquelle il avait jadis le pouvoir d'interrompre les artistes, de recueillir les avis d'un auditoire restreint, de les discuter, de couper, d'amender, de transformer en toute liberté son ouvrage selon ses impressions ultimes et celles de ce public en raccourci ; cette soirée est devenue une épreuve décisive, une vraie première représentation, la seule qui compte aujourd'hui devant la presse et devant l'opinion » (1).

(1) Rapport de M. Decourcelle à l'assemblée générale des auteurs du 14 mai 1902.

Nous ne sommes pas de cet avis ; on peut répondre en effet que la répétition générale, où la presse est convoquée, a dû nécessairement être précédée de répétitions d'ensemble au cours desquelles l'auteur a pu se rendre compte des dernières modifications à apporter à l'ouvrage et donner ses dernières instructions ; que d'ailleurs, les avis d'un auditoire même restreint seront nécessairement différents, et ne pourront guère profiter à l'auteur pour améliorer sa pièce au dernier moment ; que ce n'est pas un jour de plus ou de moins qui la rendra bonne, si elle est détestable. Qu'importe donc à l'auteur de subir le jugement de la critique à la première représentation ou à la répétition générale, puisqu'il faudra en définitive qu'il se soumette à son examen.

§ 3. — Rédaction des affiches.

Le directeur fait connaître au public par des affiches les pièces qu'il va faire jouer à son théâtre. A cet effet il fixe la composition du spectacle, c'est à-dire qu'il établit, lorsque la pièce nouvelle qu'il vient de faire répéter, ne doit pas « tenir la soirée », le nombre des autres pièces qui devront être représentées en même temps, leur titre, et l'ordre dans lequel elles seront représentées.

Pour cette composition du spectacle, le directeur est le maître absolu ; on dit en effet avec raison, qu'il est le premier appréciateur de ce qu'il convient d'insérer sur les affiches pour attirer le public. Cependant il ne doit pas agir de telle manière que la réussite de la pièce nouvelle puisse être compromise. C'est le principe des articles 1134 et 1135 du Code civil, à savoir que « les conventions doivent être exécutées de bonne foi » et qu'elles obligent « à toutes les suites que l'équité, l'usage ou la loi donnent à l'obligation d'après sa nature ».

Le directeur fait par exemple précéder la pièce nouvelle d'une autre œuvre très longue, destinée à fatiguer l'attention du public et à provoquer l'ennui, ou bien encore, sciemment, il fait jouer, avant le drame nouveau, une comédie très gaie du répertoire qui peut faire paraître le drame terne et fatigant, ou bien enfin il fait représenter dans la même soirée des pièces dont le sujet est à peu près semblable à la pièce nouvelle, qui peut succomber par suite de comparaisons fâcheuses. Dans tous ces cas, nous estimons que l'auteur serait en droit de demander des dommages-intérêts (1).

Nous pouvons signaler une autre restriction au droit du directeur sur la confection de ses affiches : le cas où il ferait imprimer en petits caractères le nom de certains auteurs, et en grandes lettres au contraire celui d'autres collaborateurs ; l'hypothèse se présenta devant le tribunal civil de la Seine qui rendit son jugement le 27 avril 1883 (2).

Les auteurs des « Mousquetaires au Couvent », MM. Ferrier et Prevel, prétendant que leur œuvre n'avait pas été jouée depuis plus d'un an et que M. Cantin, directeur des Bouffes-Parisiens, aux termes d'un traité avec la Société des Auteurs, n'avait plus le droit de la jouer sur son théâtre, se plaignirent de ce que Cantin, sans leur consentement, eût modifié les affiches de la pièce, et indiqué « les Mousquetaires au Couvent » comme tirés d'une pièce de MM Dupont et Saint-Hilaire (en grandes lettres) quand leurs propres noms disparaissaient presque, tant les caractères étaient minuscules :

« C'est pure méchanceté de la part de M. Cantin, dit l'avocat des demandeurs ; s'il est vrai que les « Mousque-

(1) Comp. Lacan et Paulmier, *op. cit.*, II, 418.

(2) *Gaz. Trib.*, 14, 21, 28 avril 1883.

taires au Couvent » ont été inspirés par un petit vaudeville de Dupont et Saint-Hilaire, « L'Habit ne fait pas le moine », la pièce nouvelle est une œuvre absolument différente de celle-là, et n'a avec elle aucun rapport. Dans l'une et dans l'autre, il y a des mousquetaires qui pénètrent dans un couvent et voilà tout !... Le 27 février 1873, M. Siraudin vient réclamer aussi, devant la Commission des Auteurs, à propos de « la Fille de Madame Angot ». Le directeur des Folies-Dramatiques (alors Cantin) avait fait imprimer le nom de Clairville en gros caractères et celui de Siraudin et de Koning en petits caractères : M. Cantin dut s'incliner. »

M. Cantin dut s'incliner encore après le jugement du tribunal civil de la Seine qui le condamna à 500 francs de dommages-intérêts.

Bien que le directeur ait en principe le droit, comme nous l'avons vu, de fixer la composition de son spectacle, l'auteur n'en conserve pas moins la possibilité, soit de garder l'anonyme, en priant le directeur de ne pas afficher son nom, soit au contraire de se faire connaître du public (1).

Il est inexact de dire, comme le font Lacan et Paulmier, que le nom de l'auteur ne figure pas en fait sur la première affiche, à cause de l'incertitude de l'accueil que le public pourra faire à la pièce ; aujourd'hui les affiches le portent en effet presque toujours, mais l'auteur peut garder l'anonyme, soit en ne se faisant désigner que par une lettre initiale, ou par un simple prénom, ou même par un pseudonyme, à moins de conventions contraires.

(1) L'auteur a également le droit de défendre au directeur d'insérer sur ses affiches que la pièce est jouée en vertu des ordres du tribunal (7 mai 1828, *Gaz. Trib.*, 9 mai).

La jurisprudence a consacré ce droit dans un jugement du 26 juin 1832 (1).

Nous avons dit, en second lieu, que l'auteur pouvait au contraire exiger que son nom figurât sur les affiches des spectacles :

« Attendu, dit un jugement du 19 octobre 1838 (2), qu'il importe à l'auteur d'une œuvre littéraire qu'un ouvrage soit publié sous son nom ; qu'en même temps qu'il tire de ses travaux un produit légitime, il en résulte pour sa réputation une faveur qui peut s'attacher à des publications postérieures (3). »

Bien entendu, le droit d'exiger la mention du nom sur l'affiche ne peut être exercé que par les personnes qui ont, à un degré quelconque, la propriété artistique de l'ouvrage (4).

Le peintre décorateur, par exemple, ne jouit pas de ce droit, car il n'a pas la qualité de collaborateur artistique de la pièce, et il ne peut se plaindre de l'omission de son nom.

L'auteur d'une partition, véritable collaborateur, peut au contraire, lui, exiger que son nom soit porté à la connaissance du public.

M Bourgeois, chef d'orchestre au théâtre Antoine, réclamait sur le programme et les affiches son nom, comme coauteur de la musique de scène avec M. Edmond Missa, à peine de 400 francs par infraction constatée et pour le passé réclamait 3.000 francs de dommages-intérêts.

Le tribunal de commerce de la Seine rendit son jugement le 14 février 1905 (5) :

(1) Trib. com. Seine, *Gaz. Trib.*, 29 juin 1832.

(2) *Gaz. Trib.*, 20 octobre 1838. Confirmé par la Cour de Paris le 17 décembre 1838, *Gaz. Trib.*, 18 décembre 1838.

(3) Comp. également 30 mars 1835, *Gaz. Trib.*, 1^{re} avril.

(4) Trib. com. Seine, 20 janvier 1905, *Gaz. Trib.*, 2 mars.

(5) *Gaz. Trib.*, 9 mars 1905 et *J. trib. com.*, 1906, p. 325.

« Attendu qu'il est acquis aux débats, que courant septembre 1905, Antoine et Cie, préparant la représentation du « Roi Lear », ont chargé Bourgeois, alors leur chef d'orchestre, dans la pièce « Discipline », de leur chercher un compositeur pour faire la musique d'une scène ; que celui-ci s'est entendu avec M. Edmond Missa et a fait, en collaboration avec ce dernier une partition qui a été acceptée par MM. Antoine et Cie ;

« Sur 3.000 francs de dommages-intérêts :

« Attendu qu'il appert des débats et des pièces communiquées, que M. Bourgeois a collaboré avec M. Edmond Missa à la partition du « Roi Lear », que MM. Antoine et Cie n'ont pu l'ignorer ; qu'en ne faisant pas figurer sciemment le nom de M. Bourgeois comme coauteur de la dite partition, sur leurs programmes et affiches, Antoine et Cie ont commis une faute qui a été pour celui-ci la cause d'un préjudice certain ; que le tribunal, à l'aide des éléments d'appréciation dont il dispose, fixe l'importance dudit préjudice à la somme de 1.000 francs, à concurrence de laquelle il échet d'accueillir cet élément de la demande... (1). »

§ 4. — Première représentation.

Le directeur, généralement d'accord avec l'auteur, fixe la date de la première représentation.

En cas de désaccord, si l'auteur, par exemple s'oppose, pour une raison quelconque, à la première représentation de son œuvre, fût-ce la veille ou le jour même, le juge doit-il en référé et pour cause d'urgence, si elle est affichée, en ordonner la suspension ?

(1) V. aussi Cour de Paris, 16 juin 1898, *Gaz. Trib.*, 1899.1.242.

Dans une affaire toute récente, M. Maeterlinck avait assigné devant M. Ditte, président du tribunal des référés, MM. Messenger et Broussan, directeurs de l'Opéra, et M. Henry Février, son collaborateur, afin d'empêcher la répétition générale de « Monna Vanna » qui devait avoir lieu au bénéfice des victimes de Sicile et de Calabre.

L'ordonnance de référé fut rendue le 6 janvier 1909 :

... « Attendu, disait-elle, que Maeterlinck et Février sont les auteurs en collaboration d'un drame lyrique intitulé « Monna Vanna » ; attendu qu'aux termes d'un traité fait à Paris le 15 juillet 1906, ils en ont cédé à Heugel et Cie la propriété pleine et entière, en tous pays, sans aucune restriction ni réserve autres que celles spécifiées au dit acte ;

« Attendu qu'il est expliqué dans ce contrat qu'Heugel et Cie sont subrogés dans tous leurs droits et actions, et qu'indépendamment du droit d'éditer, publier, graver, imprimer et vendre le dit ouvrage, Heugel et Cie ont aussi le pouvoir de le traduire dans toutes les langues et d'en traiter sans obstacle pour la représentation avec les théâtres de tous les pays ;

« Attendu qu'il résulte des termes de la convention souscrite par Maeterlinck, que le demandeur au référé a, sans réserve, livré à la publicité, l'œuvre produite par lui en collaboration avec Février, qu'il ne peut alléguer dès lors qu'il n'ait pas terminé cette œuvre et que la représentation qui en serait faite sur quelque théâtre que ce soit, en vertu d'un traité passé avec Heugel et Cie par ce théâtre, soit de nature à compromettre sa réputation littéraire et à porter atteinte à son droit incontestable d'auteur dramatique de ne livrer à la publicité qu'une œuvre jugée par lui absolument parfaite ;

« Attendu que dans ces circonstances, il n'est pas recevable et qu'il est encore moins fondé à invoquer les dispo-

sitions des articles 3 de la loi des 13 et 19 janvier 1791 et 428 du Code pénal, pour s'opposer à une représentation autorisée par Heugel et Cie, lesquels tiennent de lui le droit de traiter de ces représentations...

« Par ces motifs, renvoyons Maeterlinck à se pourvoir au principal, et disons qu'il n'y a lieu à référé. »

Cette ordonnance nous a vivement surpris. Il est de principe, en effet, qu'en référé, le juge ne doit jamais statuer sur le fond de l'affaire ; c'est cette règle qu'observait scrupuleusement M. le président de Belleyme qui ordonnait toujours de surseoir à la représentation. C'était ensuite au tribunal à examiner les raisons invoquées par les parties.

Dans l'espèce de *Monna Vanna*, l'ordonnance de référé, rendue le 6 janvier 1909, n'empêche pas la représentation de l'ouvrage ; cette représentation a lieu le 10 janvier, et l'appel de l'ordonnance, interjeté par M. Maeterlinck ne sera solutionné que vers le 21 janvier. Dans l'hypothèse où l'ordonnance serait cassée, le préjudice causé à l'auteur subsistera par ce fait que la représentation aura eu lieu, ce qui démontre combien le principe suivi par M. de Belleyme était de nature à sauvegarder les intérêts de l'auteur.

Lorsque des traités généraux ont été passés avec les directions de théâtre, des conventions spéciales peuvent avoir été établies sur la date de la représentation. Dans les anciens traités conclus avec les directeurs (1), une première représentation ne pouvait avoir lieu, sans le consentement de l'auteur, un dimanche ou un jour de fête, ou les jours de représentation à bénéfice. Cette règle s'expliquait par les précédents historiques : comme nous le disons dans notre Introduction, elle existait au xvii^e siècle ; elle avait pour

(1) *Ann. Société des Aut.*, année 1869, p. 352.

but, en empêchant les comédiens de donner une première un dimanche, alors qu'il pouvait y avoir une fête à la Cour, d'éviter à l'auteur le désagrément de ne voir personne à sa pièce ce jour-là, et d'empêcher, par l'absence de recettes, qu'elle « ne tombât trop vite dans les règles ».

Les nouveaux traités qui sont intervenus entre la Société des Auteurs et les directeurs n'ont plus inséré une semblable clause (1).

Les auteurs peuvent-ils cependant l'invoquer, à titre de règle consacrée par l'usage ? La doctrine répond par l'affirmative (2).

Nous pensons, au contraire, qu'un auteur ne peut se plaindre de ce que sa pièce soit représentée un dimanche ou un jour de fête, puisque, ces jours là, les recettes sont aujourd'hui très fructueuses, et que le public éprouve toujours une certaine curiosité à l'égard des pièces nouvelles.

Si le traité de 1907 n'a pas reproduit cette clause, il a, par contre, repris et développé une règle des anciens traités, en ce qui concerne la fixation de la date de la première représentation. Il a décidé, ainsi que nous l'avons vu plus haut, que dans le cas où un auteur jugerait sa pièce imparfaite et voudrait retarder la date de la première représentation, le directeur pourrait mettre l'auteur en demeure de rendre la pièce jouable dans le délai de 10 jours, si c'est une œuvre non lyrique, et dans le délai de 30 jours, si c'est une œuvre lyri-

(1) Le nouveau traité type de 1907 s'exprime simplement en ces termes dans son article 6, § 2 : « Le directeur devra s'entendre à l'amiable avec les auteurs pour fixer le jour de la première représentation de leur pièce. En cas de désaccord, le différend sera jugé en dernier ressort par arbitres. »

(2) V. Constant, p. 162 ; Le Senne, p. 242 ; Guichard, p. 132 ; Pouillet, p. 695.

que. Ces délais expirés, le directeur peut passer outre (1).

Le soir de la première représentation, l'auteur reste dans les coulisses afin de stimuler le zèle des acteurs, de les encourager, de conseiller toutes les mesures que les nécessités du dernier moment peuvent suggérer.

À la fin de la représentation, le directeur a une obligation d'ordre purement moral : proclamer sur la scène le nom de l'auteur, et dans l'ordre, s'il y en a plusieurs (2).

Mais, si la pièce n'a pas réussi, l'auteur a le droit d'exiger que le secret soit gardé sur son nom ; s'il a été proclamé contre son gré, il pourrait, selon nous, rendre le directeur responsable ; c'est généralement, en effet, un artiste qui vient proclamer le nom de l'auteur à la fin du dernier acte ; or, le directeur est responsable de ses artistes, suivant les règles du droit commun ; les tribunaux apprécieraient alors l'importance du préjudice causé.

Si la pièce est mal accueillie, le directeur, aussi bien que l'auteur d'ailleurs, est maître de faire baisser le rideau, avant que la représentation soit complètement terminée ; mais l'un ne peut le faire sans le consentement de l'autre. On a dit qu'un dernier acte pouvait sauver une pièce d'un naufrage : c'est bien rare, pour ne pas dire impossible ; les auteurs eux-mêmes ne s'y trompent point ; ils savent tous que la partie est perdue ou gagnée à la fin de l'avant-dernier acte.

Si l'ordre est troublé dans la salle, le directeur, dans ce cas, même si l'auteur s'y refuse, peut par sa seule volonté faire baisser le rideau.

(1) Art. 6, § 3, du traité-type de 1907.

(2) V. 26 juin 1832, *Gaz. Trib.*, 29 juin, précité. — Comp. également, 21 janvier 1835, confirmé par la Cour de Paris le 26 février 1835, *Gaz. Trib.*, 22 janvier et 17 février 1835.

Tels sont les principaux usages concernant la première représentation.

Un mot maintenant d'une hypothèse un peu spéciale, celle où après la première représentation, le directeur se permet de faire, sans le consentement de l'auteur, quelques coupures. Il lui faut le consentement des auteurs ou des compositeurs, s'il s'agit d'un opéra :

« Le Tribunal,

« Attendu qu'il résulte des documents produits que l'opéra « l'Ours et le Pacha », dont Bazin a écrit la musique, a été reçu par de Leuven et que celui-ci s'est engagé à le faire représenter sur le théâtre de l'Opéra-Comique, dont il est le directeur ;

« Attendu que de Leuven a fait représenter effectivement la dite pièce, mais a prétendu *après la cinquième représentation faire subir à la partition certaines coupures auxquelles Bazin s'est refusé* ;

« Attendu que les conditions dans lesquelles le contrat est intervenu entre les parties ont été parfaitement déterminées par la réception, la répétition de la pièce et sa représentation :

« Qu'il n'appartenait dès lors à aucune d'elles de les modifier ;

« Que c'est à Bazin seul qu'il appartenait d'apporter à ses partitions les retranchements et modifications qui pouvaient être nécessités par les exigences scéniques ; qu'en tout cas ils ne pouvaient être faits sans son autorisation ;

« Que s'agissant d'une œuvre collective, l'autorisation donnée par les ayants droit de l'auteur du livret ne peut être opposée à Bazin, qui a composé la musique ;

« Que la défense par lui faite à de Leuven est donc fondée ;

qu'il y a lieu, en conséquence d'admettre ce chef de demande... (1). »

Nous avons ainsi terminé les règles relatives à la première représentation; et par là-même l'obligation générale pour le directeur d'assurer le succès de la pièce.

Avant de passer à l'étude de la rémunération de l'auteur, qui constitue la dernière obligation du directeur, nous signalerons l'hypothèse où ce dernier reprend sur son théâtre une pièce qu'il y a déjà jouée; en d'autres termes, il donne une nouvelle série de représentations d'une pièce du répertoire : c'est là ce qu'on appelle *une reprise*.

Pour ces reprises, les directeurs n'ont pas besoin de réclamer le consentement de l'auteur, même si l'ouvrage a disparu de l'affiche pendant quelques mois, voire même quelques années, dans le cas bien entendu où il n'y a point de conventions contraires, ni de traités avec la Société des Auteurs.

C'est ce qu'a très exactement décidé un arrêt de la Cour de Paris qui, le 27 juin 1840, réforma un jugement du tribunal de commerce de la Seine, en date du 17 juin 1840 (2).

M. Spontini, auteur des partitions de la « Vestale, Fernand-Cortez et Olympie », avait appris par un journal que l'administration de l'Opéra se proposait de reprendre « Fernand-Cortez », dont la première représentation datait de 1810. Il écrivit immédiatement à M. Michel, agent de la Société des Auteurs, en l'invitant à obtenir des administrateurs de l'Opéra que la mise en scène, la répétition de l'ouvrage eussent lieu en sa présence et avec son concours, et que le

(1) Trib. civ. Seine, 9 mai 1870, *Ann. Pat.*, 71, p. 99.

(2) *V. Gaz. Trib.*, 18 juin, 24 et 27 juin 1840, et P. 40.2.242.

troisième acte fût représenté avec les corrections qu'il avait faites, et tel qu'on le jouait alors en Allemagne. L'Opéra refusa. M. Spontini signifia, à la date du 27 mai 1840, à la direction qu'il lui faisait défense de jouer « Fernand-Cortez », lui déclarant cependant qu'il consentirait à la remise en scène de son ouvrage si on lui permettait de diriger les répétitions. Le directeur de l'Opéra refusa encore une fois, et annonça la veille que la pièce serait reprise le lendemain. M. Spontini s'opposa à la représentation et le tribunal de commerce rendit le 17 juin 1840 le jugement suivant :

« Attendu que le droit de propriété des auteurs a été consacré par les lois des 13-19 janvier, 19 juillet-6 avril 1791 et 19 juillet 1793 ; que ces lois ne sont pas abrogées et règlent encore aujourd'hui la matière ;

« Attendu que les rapports entre les auteurs et les administrations théâtrales sont en outre soumis à des conditions particulières, soit à toutes les suites que l'équité, l'usage ou la loi donnent à ces engagements ;

« Attendu que l'administration de l'Opéra ne présente aucun contrat particulier entre elle et Spontini ; que le règlement qu'elle invoque est postérieur à la première représentation de « Fernand Cortez » ; que la décision à intervenir doit en conséquence s'établir sur les faits, la loi, l'usage et l'équité ;

« Attendu qu'il est justifié enfin aux débats que la pièce de « Fernand-Cortez » n'a pas été représentée depuis environ six années ; que si le directeur de l'Opéra s'est cru fondé à suspendre les représentations de cet ouvrage pendant un temps aussi long, il ne serait pas juste de refuser à l'auteur le droit d'intervenir à la reprise de son œuvre pour en soigner les répétitions et la mise en scène ;

« Attendu que, dès le 27 mai dernier, Spontini a protesté

contre la reprise des représentations de son opéra, avant qu'il ait pu assister aux répétitions de cet ouvrage pour lesquelles il a offert son concours ;

« Par ces motifs,

« Vu les offres faites par Spontini, de diriger les répétitions de la reprise de cet opéra, et à charge par lui de réaliser les dites offres dans le délai de trois mois du jour où il en sera requis ;

« Fait défense à la direction de l'Opéra de représenter « Fernand Cortez » sans que Spontini en ait dirigé les études sous peine de 6.000 francs de dommages-intérêts au profit de Spontini par chaque représentation. »

Le directeur de l'Opéra fit appel du jugement et la Cour rendit l'arrêt suivant le 27 juin 1840 :

« La Cour,

« Considérant que si le décret du 13 janvier 1791 défend de représenter sur un théâtre public les ouvrages des auteurs vivants, sans leur consentement, cette disposition ne peut s'appliquer au cas où un auteur a traité de son ouvrage avec une administration théâtrale ; qu'il se forme alors entre l'auteur et l'administration un contrat qui s'interprète d'après les règles du droit commun ;

« Considérant que Spontini a donné en 1809 sa partition de « Fernand-Cortez » à l'Académie royale de musique ; que cet opéra a été mis en scène et a eu à diverses époques un grand nombre de représentations ; que Spontini a reçu des honoraires fixés par les règlements ; qu'il n'a point usé de la faculté que les règlements lui donnaient de retirer son opéra ; que par conséquent son opéra est resté au répertoire et que dès lors l'administration a le droit de le représenter comme les autres pièces de son répertoire quand elle

le juge convenable à ses intérêts ou que l'autorité le demande ;

« Que le consentement une fois donné par Spontini n'avait pas besoin d'être renouvelé ; qu'aucune disposition de loi ou de règlement ne l'exige ; que la suspension des représentations, quelque longue qu'elle soit, ne crée pas un droit nouveau ; que ces suspensions sont dans la nature même des choses et communes à tous les ouvrages de ce genre ; que l'opéra de « Fernand-Cortez » lui même avait déjà été suspendu plusieurs fois, sans que Spontini ait élevé la prétention qu'il élève aujourd'hui ;

« Que Spontini a, sans contredit, le droit d'assister aux répétitions de son opéra, d'en diriger les études et de concourir à son succès par tous les moyens que les règlements autorisent ; que le concours, loin d'être contesté, est sollicité par les appelants et que c'est ainsi que peuvent se concilier les intérêts de l'auteur et ceux de l'administration ; mais que Spontini n'a pas le droit de suspendre à son gré les représentations, d'en assigner les époques et par là de causer préjudice à l'administration chargée seule de tous les frais de la mise en scène ;

« Que c'est donc à tort que les premiers juges ont fait défense à l'administration de représenter « Fernand-Cortez » sans le consentement de Spontini ;

« Infirme le jugement du tribunal de commerce. »

Cet arrêt de la Cour qui statue pour le droit commun nous montre donc, ainsi que nous le disions, que le consentement de l'auteur n'a pas besoin d'être renouvelé pour une reprise sur le même théâtre, tant que la pièce est de fait demeurée au répertoire. L'auteur a en effet déjà donné son consentement, lors de la formation du contrat ; une

nouvelle autorisation serait superflue ; et nous avons vu, en étudiant les obligations de l'auteur, que c'est une règle contraire qui existe lorsque la pièce est sortie du répertoire, soit sur appréciation des tribunaux, soit d'après les termes des traités généraux dont nous avons déjà parlé sur ce point.

SECTION III. — Le directeur doit rémunérer l'auteur.

La dernière obligation du directeur, la plus importante, consiste à payer à l'auteur une rémunération pécuniaire en échange du droit de représentation qui a fait l'objet de la convention des parties.

Lorsque le directeur n'a pas de traité avec la Société des Auteurs, nous sommes dans le droit commun (cas exceptionnel d'ailleurs, ainsi que nous l'avons dit au début de cette étude).

1° Droit commun :

Nous savons qu'il y a lieu d'appliquer ici les dispositions de l'article 1134 du Code civil : la rémunération doit être fournie à l'auteur telle qu'elle a été convenue dans le contrat, et en 1806, le décret du 8 juin n'a fait que consacrer ce principe fondamental, en décidant dans son article 10 que « les auteurs et les entrepreneurs seraient libres de déterminer entre eux, par des conventions mutuelles, les rétributions dues aux premiers par somme fixe ou autrement ».

La rémunération peut ainsi consister en une somme fixe que le directeur paie une fois pour toutes. Le directeur emploiera d'ailleurs rarement ce système que nous avons vu fonctionner dans l'antiquité et au moyen âge, mais qui n'est plus en usage à notre époque.

La rémunération consistera au contraire en général, en un tant pour cent de la recette, associant ainsi l'auteur à la bonne ou à la mauvaise fortune de l'entreprise. Souvent aussi, le contrat contiendra une clause accordant à l'auteur, pour chaque représentation de son œuvre, un certain nombre de billets dont il pourra faire argent.

De plus, il est d'usage que l'auteur, qui a été joué dans un théâtre, conserve dans ce théâtre ses entrées pendant un temps plus ou moins long.

Dans un cas exceptionnel, en dehors des contrats passés entre l'auteur et l'entreprise théâtrale, et alors que le théâtre n'a pas de traité avec la Société des Auteurs, la rémunération est fixée par l'autorité publique : à la Comédie-Française, le taux des droits d'auteur est fixé à 15 0/0 de la recette brute par application de l'article 1^{er} du décret du 19 novembre 1859, modifiant l'article 72 du décret de Moscou.

2° *Le directeur a un traité avec la Société des Auteurs.*

Ici, la rémunération des auteurs comprend *toujours* trois éléments que nous rencontrons *souvent* dans les contrats passés sous l'empire du droit commun entre les auteurs et les directeurs :

- A. — Une somme proportionnelle aux recettes.
- B. — Des billets d'auteurs.
- C. — Un droit d'entrée au théâtre.

A. — Le premier élément de la rémunération des auteurs consiste dans le paiement d'une somme proportionnelle aux recettes.

Le taux des droits d'auteur est conforme aux tarifs adoptés par la Société des Auteurs ; il est assez variable ; il est de 12 0/0 à l'Opéra-Comique, à l'Odéon, au Gymnase, aux

Variétés, au Vaudeville, au Palais-Royal ; de 10 0/0 dans certains autres théâtres de Paris.

Comment se calculent les droits d'auteur ?

La part proportionnelle est prélevée sur la recette brute avant toute déduction du droit des pauvres ; elle est perçue sur les recettes et valeurs suivantes :

1° Sur la recette qui se fait à la porte à l'ouverture des bureaux.

2° Sur la recette des places louées à l'avance, à l'année, au mois et au jour.

3° Sur le prix de toute entrée à titre d'abonnement.

4° Sur la somme entrée en caisse durant l'achèvement de la représentation précédente, comme petite recette faite après les comptes arrêtés.

5° Sur le prix de toute place aliénée en remplacement d'un paiement en argent aux fournisseurs de théâtre ou à toute autre personne ou en vue de l'obtention d'un avantage quelconque.

6° Sur toute somme prélevée par l'administration du théâtre sur les billets dits de faveur soit au théâtre, soit partout ailleurs où ce prélèvement serait opéré.

7° Sur les indemnités allouées à l'occasion des représentations gratuites offertes au public pour les fêtes nationales, soit pour toute autre circonstance. Si pour une cause quelconque aucune somme n'était attribuée au directeur, celui-ci s'engage à payer pour droits d'auteur de ces représentations le droit proportionnel calculé sur la moyenne des recettes du mois précédent.

8° Sur la recette réalisée, et s'il n'y a pas de recette réalisée, sur l'indemnité allouée ou sur la recette moyenne calculée sur les dix dernières représentations dans le cas où le directeur louerait sa salle à une tierce personne pour une ou

plusieurs représentations données en dehors du fonctionnement normal du théâtre (1).

Si la représentation comprend plusieurs pièces, les auteurs n'auront que le droit proportionnel afférent à la fraction représentée. Une espèce fera comprendre cette règle :

MM. Siraudin et Cholet étaient les auteurs d'une parodie : « La Gammina », les affiches portaient « pièce en 4 actes » ; or cette mention était inexacte. Comme on jouait en même temps « Le Chapeau de paille d'Italie » de Labiche et Marc Michel, ceux-ci réclamèrent et le tribunal civil de la Seine rendit, le 12 mai 1858, le jugement suivant (2) :

« Attendu que « La Gammina » ne constitue pas en réalité une pièce en 4 actes, mais plutôt un acte divisé en quatre parties ;

« Qu'elle se joue d'un seul trait sans interruption, sans entr'acte et sans que le rideau baisse à la fin de chacune des parties de la dite pièce ;

« Que les droits d'auteur doivent donc être réduits à 3 0/0 au lieu de 4 1/2 0/0. »

Undes objets principaux de la Société des Auteurs et Compositeurs dramatiques, aux termes de l'article 5 des statuts est la perception des droits d'auteur.

La Commission des auteurs procède à cette perception par l'intermédiaire de deux agents généraux qui sont les représentants des auteurs ; ces derniers leur remettent leurs pouvoirs (3). Ces agents généraux ont seuls qualité

(1) V. à cet égard le *Traité-type* de 1907 (article 10).

(2) *Ann. Pat.*, 58, p. 247.

(3) Ces agents généraux ont de véritables « charges ». Dernièrement, une fraction très importante des auteurs dramatiques a proposé de les supprimer par voie de rachat. Cette suppression n'a pas été votée par la Commission.

pour opérer le recouvrement par leurs correspondants sur leur simple quittance, et sous leur responsabilité sans que jamais la somme représentant la part des auteurs puisse être détournée de sa destination spéciale et employée à un autre usage par le directeur qui en est seulement dépositaire jusqu'au moment où les agents généraux en prennent possession ; la dite part d'auteur ne pouvant, aux termes de la loi, être ni saisie, ni arrêtée par les créanciers, quels qu'ils soient, du directeur (art. 2 de la loi du 19 juillet 1791).

Le directeur sera tenu de faire viser par son contrôleur en chef les carnets de perception produits par les représentants des agents généraux.

Pour chaque représentation, le directeur remettra un bordereau détaillé de la recette ; ce bordereau doit être dressé par la direction et signé par le directeur ou par son représentant. C'est une pièce de la plus haute importance qui peut être invoquée en justice en cas de fausse déclaration. Il est donc absolument interdit aux agents généraux ou à leurs correspondants de concourir à la confection de ce bordereau ; ils en exigeront la remise au plus tard à 10 heures, afin d'être encore en mesure de vérifier l'exactitude de la déclaration en ce qui concerne le nombre de personnes présentes dans la salle.

Les agents généraux ou leurs correspondants, dans le cas où ils constateraient des différences entre le bordereau de déclaration et le nombre de spectateurs présents, devraient faire dresser de ce fait des actes de constat par ministère d'huissier et les adresser immédiatement à la Société des Auteurs.

B. — Le deuxième élément de la rémunération des auteurs consiste dans la délivrance de billets.

L'auteur a droit, outre le tant pour cent sur la recette, à un certain nombre de billets qu'on appelle « *billets d'auteurs* », dont le nombre est réglé par la convention ou par les règlements du théâtre.

L'auteur les met généralement en vente dans le public par l'intermédiaire des agences.

A partir de 1879, on inséra dans les traités que le directeur s'interdisait de racheter les billets d'auteurs comme les auteurs s'interdisaient de les vendre au directeur. Les billets d'auteurs n'entrant pas dans la recette ne peuvent être vendus ni au bureau de location dans la journée, ni aux bureaux, ni au contrôle le soir.

En 1907, la Commission des auteurs a proposé la suppression de ces billets d'auteurs et la création d'un droit fixe en argent qui serait payé chaque soir par les théâtres et qui serait fixé à 65 0/0 de la somme autrefois payée en billets.

Comme cette somme ancienne était généralement de 100 francs, mais comme l'agence intermédiaire ne donnait à l'auteur que 35 francs par soirée, ce nouveau système faisait encore gagner 10 francs à l'auteur et avait l'avantage de supprimer les trafics des marchands de billets à la porte du théâtre. De son côté, le directeur voyait ses frais amoindris de 35 francs par jour, et il est de l'intérêt évident de l'auteur de diminuer les frais journaliers du théâtre sur lequel il est joué.

Ce système qui fait l'objet de l'article 12 du nouveau traité-type de 1907 n'a été accepté que par un seul directeur, celui du théâtre du Châtelet.

Ce même directeur est encore le seul aujourd'hui qui ait accepté l'autre réforme capitale insérée dans l'article 11 du traité de 1907 : « les billets de faveur sont supprimés ».

Il ne faut pas confondre ces billets de faveur avec les

billets d'auteurs. Les premiers sont de véritables invitations gratuites, et dans cet article 11, il est dit également que le directeur pourra seulement chaque soir disposer de vingt entrées qui seront rigoureusement personnelles et qui ne pourront, en aucun cas, être délivrées sur billets ou sur cartes. La liste des noms de ces invités du directeur sera annexée chaque soir au bordereau fourni à la Société des Auteurs.

Le directeur du Châtelet, seul, nous le répétons, a accepté ces deux clauses : le droit en argent et la suppression des billets de faveur.

C. — Le troisième élément de la rémunération des auteurs consiste en un droit d'entrée octroyé à l'auteur.

L'auteur qui a fait recevoir une pièce dans un théâtre a, pendant un certain temps, ses entrées libres et gratuites dans ce théâtre. Le livre de ces entrées est arrêté au début de chaque saison d'accord avec la Commission des auteurs.

Dans le traité de 1907, nous trouvons les indications suivantes :

« Tout auteur ou compositeur a droit à son entrée dans la salle à toutes les places non louées, savoir :

Pendant un an pour une pièce en 1 acte ;

Pendant deux ans pour une pièce en 2 actes ;

Pendant trois ans pour une pièce en 3 actes ;

Pendant cinq ans pour une pièce en 4 ou 5 actes.

Bien entendu, pour les pièces musicales, le droit des auteurs du livret et celui du compositeur sont distincts et chaque acte compte un acte pour les paroles et un acte pour la musique.

Six actes représentés donnent droit à une entrée à vie pour les auteurs et les compositeurs.

De plus, l'auteur qui détient une entrée dans la salle a le droit d'entrer sur la scène.

Ce traité de 1907 a simplifié ainsi les règles relatives aux entrées qui faisaient l'objet d'un article très long et très compliqué dans les anciens traités. Il y a de plus une innovation : l'auteur ne peut plus céder ses entrées.

Signalons pour terminer que la Commission des auteurs dramatiques en 1908, a institué des groupes composés de sociétaires tirés au sort dans le but de poursuivre l'étude de plusieurs questions ayant pour but de sauvegarder les intérêts financiers de la Société. Ces groupes d'étude ont été constitués le 26 juin 1908 pour Paris, pour la province et pour l'étranger, à la suite d'une campagne de presse qui signalait des abus dans la perception des droits d'auteur. On estimait à plus d'un million les droits d'auteur non touchés par les agents généraux.

Enfin, la Société, d'après ses statuts et ses traités avec les théâtres, perçoit un tant pour cent, même sur les œuvres tombées dans le domaine public et elle verse ces perceptions à la caisse de secours (1).

(1) V. Pouillet, *Propr. litt.*, n° 756.

CHAPITRE III

OBLIGATIONS DU NOUVEAU DIRECTEUR EN CAS DE CESSIION DE L'EXPLOITATION THÉÂTRALE.

La cession d'une exploitation théâtrale constitue la transmission d'un ensemble parfaitement déterminé représentant une certaine valeur, telle que l'achalandage, la clientèle, sur laquelle le vendeur et l'acheteur ont échangé leurs consentements.

Nous reprendrons la distinction que nous avons toujours suivie jusqu'ici, et nous étudierons successivement les deux hypothèses, suivant qu'il existe ou non des traités avec la Société des Auteurs.

I. — *Il n'existe pas de traité avec la Société des Auteurs.*

Dans ce premier cas, la situation change, suivant qu'on se place à l'époque du privilège, c'est-à-dire avant 1864 ou après, c'est-à-dire sous le régime de la liberté des théâtres.

Nous passerons très rapidement en revue les dispositions antérieures à 1864.

Dans cette période, l'exploitation théâtrale était sous le régime du privilège : on appelait *privilège* l'autorisation administrative qu'il était nécessaire d'obtenir pour pouvoir exploiter un théâtre.

Deux hypothèses pouvaient se concevoir :

Le privilège n'était pas expiré, lorsque la cession de l'exploitation avait lieu, ou au contraire le privilège du directeur venait de prendre fin.

Dans le premier cas, c'était le même privilège qui con-

tinuait pour le temps qui restait à courir ; rien n'était modifié et le cédant transmettait la partie commerciale, le fonds de commerce et les obligations qu'il avait contractées. Le genre de théâtre n'était pas changé : une simple substitution de personnes avait été opérée. Mais le ministre pouvait parfois, en vertu de son autorité, établir au contraire deux directions absolument différentes sous le même privilège, ce qui était exceptionnel.

Le directeur, qui se substituait à l'ancien, était donc en principe tenu de jouer les pièces reçues par son prédécesseur (En ce sens, Trib. com. Seine, 13 mai 1839, *Le Droit*, 25 mai 1839 et 17 mars 1852, *J. Trib. comm.*, 52, p. 184).

Dans le cas où une pièce, ne figurant pas dans la liste des ouvrages reçus avant la cession, devait néanmoins être jouée, si véritablement elle avait été reçue, le cessionnaire avait une action en garantie contre le cédant (Trib. com. Seine, 24 mars 1850, *Gaz. Trib.*, 22 mars).

Ainsi en cas de cession en cours de privilège, le nouveau directeur ne doit jamais revenir sur l'acceptation d'une pièce ; elle a été reçue ; une seconde lecture serait inutile (Trib. comm. Seine, 7 mai 1828, *Gaz. Trib.*, 9 mai).

Dans le second cas, c'est-à-dire lorsque la cession de l'exploitation se produisait à l'expiration du privilège, le nouveau directeur était tout à fait étranger aux obligations contractées par l'ancien.

La cession ne portait donc que sur le droit au bail et sur le matériel de l'exploitation ; le nouveau directeur n'était pas tenu de toutes les conventions possibles que son directeur avait pu passer avec les tiers, auteurs et artistes par exemple. Cependant, il pouvait arriver dans l'intérêt même de

l'entreprise, par une clause spéciale, que le ministre imposât au nouveau directeur l'obligation de respecter tous les traités contractés par l'ancien.

Mais dans le cas contraire, les auteurs de pièces reçues sous l'ancienne direction qui n'étaient pas jouées, ne pouvaient pas saisir les tribunaux de leurs doléances et convertir celles-ci en dommages-intérêts.

Plusieurs jugements confirment cette règle, notamment un jugement du 25 septembre 1849 du tribunal de commerce de la Seine (1).

En résumé, dans ce second cas, le directeur peut rejeter les pièces reçues, exiger qu'elles soient soumises à une seconde lecture, que les conditions de leur admission soient modifiées.

De même, les auteurs ont le droit de retirer leurs pièces pour les présenter à d'autres théâtres. Mais si l'auteur ne les retire pas et si le nouveau directeur les fait représenter sans opposition, celui-ci est obligé de jouer l'œuvre telle qu'elle a été reçue, sans changements, et d'autre part l'auteur ne doit pas retirer sa pièce qu'il laisse tacitement au répertoire du théâtre (2).

Sous le régime de la liberté des théâtres, après 1864, lorsque le cédant opère la transmission de son exploitation au cessionnaire, sous ce régime où le privilège a disparu et où l'autorisation administrative n'existe plus, le cessionnaire n'est pas tenu des obligations de son prédécesseur, s'il n'existe à cet égard aucune clause contraire.

(1) *Le Droit*, 26 septembre 1849. V. également dans le même sens : Trib. com. Seine, 26 avril 1843, *Le Droit*, 2 mai ; Trib. com. Seine, 20 juillet 1844, *Gaz. Trib.*, 21 juillet.

(2) V. Trib. com. Seine, 10 août 1831, *Gaz. Trib.*, 22 juillet et 12 août 1831.

Conséquences : l'auteur ayant une pièce reçue par le cédant, et qui se verrait évincer par le cessionnaire, aurait un recours contre le cédant qui serait en faute de ne pas avoir fait insérer dans le traité de cession une clause obligeant le cessionnaire à respecter la signature ou la parole de l'ancien directeur.

En pratique, le cédant, pour ne pas être assigné en dommages-intérêts par l'auteur, et pour éviter une condamnation certaine, insérera donc dans le contrat de cession une clause obligeant le cessionnaire à jouer une pièce reçue avant la cession.

Un arrêt du 30 mai 1865 (1) nous montre d'ailleurs, ainsi qu'il suit, qu'un délai est généralement accordé au cessionnaire pour l'exécution des œuvres reçues par le cédant.

Il s'agissait d'une pièce que Varney, directeur des Bouffes-Parisiens, avait reçue en 1864 de MM. Bourdois et Colliot :

« Considérant que la remise tardive du manuscrit ne saurait dégager le directeur des Bouffes des engagements pris par Varney aux droits et obligations duquel il a succédé, puisqu'elle n'a été précédée de sa part d'aucune mise en demeure et que d'ailleurs ce retard s'explique par des circonstances également imputables aux deux parties contractantes ;

« Considérant que dans cet état des faits, il ne peut y avoir lieu à l'application de la clause pénale indiquée par Bourdois et Colliot, mais que le sieur Hanapier, directeur actuel des Bouffes-Parisiens, restant tenu aux termes des engagements contractés de faire représenter la pièce reçue par Varney, son prédécesseur, il convient de lui accorder le

(1) Cour de Paris, *Ann. Pat.*, 1865, p. 313.

temps indispensable à la composition de la musique et que la Cour possède les éléments nécessaires pour fixer le délai ;

« Par ces motifs,

« Dit que dans les dix mois à partir de ce jour, Hanapier ès-noms devra faire, en exécution de la convention du 12 février 1864, composer la musique de la pièce en trois actes des sieurs Bourdois et Colliot intitulée « La Guerre de Troie », dont le manuscrit lui a été remis, comme aussi de la mettre en répétitions et représenter dans ledit délai ; sinon et faute de ce faire, dit qu'il sera fait droit. » .

Dans le cas où le cédant avait reçu une pièce à corrections et que ces corrections étaient de faible importance, le cessionnaire pouvait se trouver obligé de jouer l'œuvre, quand son traité l'y forçait. Mais, conformément à ce que nous avons dit à propos de l'acceptation à corrections, lorsque les modifications demandées sont importantes, le contrat n'est pas encore formé.

Le cessionnaire est-il tenu d'accepter la pièce, même amendée ? La négative semble certaine, d'après la jurisprudence, si rien n'est fixé à cet égard dans le contrat de cession.

Il s'agissait de M. Mollaret, directeur de l'Alcazar de Marseille, qui avait demandé en 1890 à MM. Canetto et Meffre la préparation d'une pièce qui devait s'appeler « Tout Marseille à l'Alcazar ». Peu après, le directeur demanda un autre titre, des modifications considérables, et sur ces entre-faites, eut pour successeurs MM. Mollaret fils et Cléry. Les nouveaux directeurs refusèrent la pièce, dont les corrections demandées avaient été faites :

« Attendu que le directeur de l'Alcazar Lyrique, qui avait à faire toutes les dépenses et qui par suite était le seul qui

pouvait et devait être l'appréciateur des chances et des conditions de succès ou d'insuccès dont toutes les conséquences pécuniaires restaient à sa responsabilité, avait donc seul qualité pour admettre le titre nouveau et les corrections faites ; qu'à cet égard, aucune appréciation ne pouvait être substituée à la sienne ; que tant que sur ces différents points, qui tenaient le contrat en suspens, il ne s'était pas définitivement prononcé, et qu'il n'avait pas accepté l'œuvre entièrement et sans aucune réserve, il n'y avait de sa part aucun engagement véritable et effectif, tous autres engagements provisoires dépendant de conditions réservées à sa convenance, étant de simples engagements protestatifs dont l'exécution ne pouvait être poursuivie et forcée ou donner matière à des dommages intérêts, puisqu'un refus de la pièce pouvait et devait toujours être prévu par les auteurs ;

« Par ces motifs,

« Déboute Canetto et Meffre de leur demande. »

II. — *Il existe un traité avec la Société des Auteurs.*

Il est facile de comprendre que la Société des Auteurs dramatiques, dans les traités généraux qu'elle passe avec les directeurs de théâtre, s'est arrangée de manière à ce que l'auteur ait toujours ou presque toujours le dernier mot. Aussi a-t-elle inséré dans ses traités des clauses expresses en ce qui concerne les engagements contractés par l'ancien directeur : le nouveau directeur s'engagera à jouer les pièces reçues par ses prédécesseurs. En un mot, comme le dit M. Pouillet, « elle tiendra la main à ce que cette stipulation figure au contrat qu'elle passe avec les directeurs (1) ».

Dans le traité de 1907, l'article 23 du chapitre consacré

(1) Pouillet, *op. cit.*, n° 778.

au changement de direction est ainsi conçu : « Dans le cas où le directeur céderait son théâtre, il s'engage à en informer la Commission des auteurs qui lui donnera acte de cette déclaration. Le directeur ne sera pas tenu de faire accepter par son successeur les clauses et obligations du présent contrat » (M. Guitry, par exemple, qui succéda à M. Gémier à la Renaissance, rendit aux auteurs, par autorisation spéciale de la Commission, toutes les pièces reçues par son prédécesseur). « Mais cette faculté est soumise aux réserves suivantes, lesquelles sont déclarées de part et d'autre essentielles :

« 1^o Le directeur cédant s'oblige, avant l'échange des signatures rendant la cession ou vente définitive, à liquider tous engagements pris par lui envers les auteurs des pièces reçues, répétées ou jouées, notamment à verser aux ayants-droit les indemnités prévues à l'article 3, lesquelles deviennent immédiatement exigibles sans condition de délai.

« 2^o Le contrat de cession ou de vente devra être communiqué à la Commission et la résiliation du présent traité ne datera que de cette communication, à laquelle seront jointes les justifications concernant le paragraphe précédent.

« S'il est ultérieurement établi qu'il y a eu départ simulé, n'ayant pour objet que d'éluder momentanément les obligations du présent traité, l'acquiescement donné par la Commission à la cession ou vente qui lui aura été signifiée sera nul de plein droit. »

Dans la rédaction de ce nouveau traité, la Commission des auteurs s'est sans doute inspiré des anciens traités qui émettaient les mêmes idées ; voici notamment un jugement du 27 septembre 1841 (1) précité, qui rendit la décision suivante :

(1) Trib. com. Seine, *Gaz. Trib.* et *Le Droit*, 27 septembre et 28 septembre 1841.

« Attendu qu'aux termes d'un traité intervenu entre le Vaudeville et la Commission des auteurs dramatiques, le 18 décembre 1837, lorsqu'une pièce n'a pas été représentée douze mois après son tour de droit arrivé, l'indemnité de 1.000 francs sera due à l'auteur de la pièce, si la pièce est en un acte ;

« Attendu que par acte du 15 janvier 1839, Trubert, directeur de la nouvelle administration du Vaudeville, s'est engagé à regarder comme reçus les ouvrages admis par l'administration précédente ;

« Attendu que Comberousse a fait recevoir dans le courant de février 1838 une pièce intitulée « Tombulick », dont la représentation n'a pas eu lieu depuis cette époque ;

« Attendu que par suite de la non-exécution des conventions, il ne reste plus qu'à faire l'application de la loi que les parties se sont faites :

« Par ces motifs,

« Condamne Trubert... »

En outre, le cessionnaire traite généralement avec la Société des Auteurs. Un jugement du 24 août 1886 (1) a même spécifié que c'est ce traité passé entre la Société et le cessionnaire qui réglait les rapports de ce dernier avec l'auteur, même si celui-ci a traité avec le cédant qui n'avait pas imposé d'obligations spéciales à son successeur.

Signalons enfin une application des principes que nous venons de poser au début de ce paragraphe. Si le directeur de théâtre, lié à la Société des Auteurs par un traité, s'est obligé à jouer les ouvrages reçus par ses prédécesseurs, il ne peut exciper, pour se soustraire à cette obligation, de ce

(1) Trib. com. Seine, *Le Droit*, 4 septembre 1886.

qu'il aurait ignoré la réception d'une pièce par son prédécesseur ni de ce que l'acte de vente du théâtre ne contiendrait pas la mention de cette pièce (1).

(1) Cour d'appel de Paris, 23 décembre 1887, *Ann. Pat.*, 90, p. 52, D. 89.2.109. — V. aussi 30 mars 1855, *Le Droit*, 4 avril.

TROISIÈME PARTIE

EXTINCTION DU CONTRAT DE REPRÉSENTATION

Le contrat de représentation théâtrale prend fin de plusieurs manières. Nous étudierons successivement *sa résolution*, *sa résiliation* et l'extinction qui découle, soit de *l'intervention de l'autorité publique*, soit de *l'insuccès des représentations*. Nous examinerons en dernier lieu quels sont, pour le contrat de représentation, les effets de la *faillite* du directeur ou de sa liquidation judiciaire.

I. — *Résolution du contrat.*

Tout d'abord, en vertu du principe général posé par l'article 1184 du Code civil, les tribunaux peuvent déclarer le contrat *résolu*, lorsque l'une des deux parties manque à ses engagements.

Voici, en matière théâtrale, un exemple de résolution du contrat :

Le 8 juin 1860, Réty, directeur du Théâtre Lyrique, avait reçu un opéra en un acte avec chœurs, musique de Mlle Rivay, ayant pour titre « La Croix blanche » en prenant l'engagement de lui assurer quarante représentations, dont la première devait avoir lieu dans le courant de janvier 1861. Réty ne tint pas son engagement ; il ne justifiait d'aucun motif plausible. Cependant, en première instance, le tribu-

nal de la Seine le 8 mai 1861 (1) ne prononça pas *de plano* la résolution du contrat, ainsi d'ailleurs que l'article 1184 lui en donnait la faculté :

«... Sur la résiliation des conventions :

« Attendu que dans le cas où Réty persisterait dans son refus d'exécuter son engagement, il y a lieu de prononcer, conformément à la demande, la résolution des conventions, en l'obligeant à payer une somme de 5.000 francs à titre de dommages-intérêts. »

La Cour de Paris, le 27 août 1861 (2), réforma le jugement de première instance :

« Considérant qu'en de telles circonstances, et en présence du mauvais vouloir constaté de Réty, les premiers juges auraient dû prononcer immédiatement la résiliation du contrat, sans lui laisser la faculté, dont au surplus il n'a pas usé, de faire exécuter l'opéra de la demoiselle Rivay ; ... »

II.— Résiliation du contrat.

En second lieu, les parties peuvent, revenant sur leur décision commune, *résilier* elles-mêmes le contrat qu'elles ont passé.

Bien qu'une pièce ait été acceptée par un directeur, l'auteur peut donc la retirer, si le directeur y consent. Il est indispensable de constater ce retrait de l'ouvrage, opéré d'un commun accord, à l'aide d'un acte fait en double entre les parties ; il ne suffirait pas pour le directeur d'affirmer le retrait de la pièce : il faudrait qu'il pût l'établir.

Ces retraits de pièce ont pourtant donné lieu à des procès.

Le premier, en date du 25 septembre 1849 (3), a posé en

(1) Cité par Constant, *Code des th.*, p. 236 ; *Ann. Pat.*, 62, p. 296.

(2) *Ann. Pat.*, 1862, p. 269.

(3) Trib. com. Seine, *Le Droit*, 26 septembre.

principe que lorsque l'auteur avait retiré sa pièce, le directeur y consentant, le contrat était par là-même annulé d'un commun accord.

M. de Nervaux avait fait recevoir par M. Basset un opéra-comique. Après les événements de 1848, l'auteur retira son manuscrit avec l'assentiment du directeur. Plus tard, il le présenta de nouveau au même théâtre, qui le considéra comme une pièce présentée dans les conditions ordinaires, et la refusa. M. de Nervaux assigna alors M. Perrin, successeur de Basset, en 2.000 francs de dommages-intérêts.

« Attendu, dit le jugement, qu'il résulte des débats et documents de la cause que si le manuscrit de la pièce intitulée « Les Cerises » avait été jugé susceptible d'être admis à la lecture par Basset, ancien directeur de l'Opéra-Comique, cependant de Nervaux avait implicitement renoncé au bénéfice de cette admission, en retirant son manuscrit après les événements de février 1848. »

Et le tribunal débouta M. de Nervaux de sa demande.

Dans l'espèce que nous venons de citer, c'était l'auteur qui prétendait que sa pièce n'avait pas été retirée d'un commun accord ; dans l'espèce suivante, c'était le directeur qui, pour ne pas jouer une pièce, prétendait qu'elle avait été retirée d'un commun accord, mais le tribunal décida que le directeur était tenu de justifier ce retrait.

Il s'agissait d'un opéra-comique, intitulé « Josepha » ou le « Dernier bal », dont la musique avait été composée par Adolphe Adam et le drame par Scribe ; cet opéra-comique avait été reçu par Perrin, directeur de l'Opéra-Comique :

« ... Attendu, a dit le jugement (1), que Perrin doit être contraint de faire représenter le drame dont s'agit sur le

(1) Trib. civ. Seine, 25 août 1857 (cité par Constant, p. 228).

théâtre qu'il dirige, si le directeur ne rapporte pas la preuve que ce drame, ayant été retiré par eux spontanément, il se trouve ainsi délié de l'engagement par lui contracté ;

« Attendu, à l'égard d'Adam, que Perrin ne peut prétendre que la preuve du retrait de l'ouvrage résulte tant de la discontinuation des répétitions et du long temps qui s'est écoulé entre l'époque où elles ont cessé et le jour de la mort dudit Adam, que de cette circonstance qu'un autre opéra du même compositeur a été représenté de son consentement avant celui de « Joseph » dont la partition, reprise par lui-même, se trouve aujourd'hui dans les mains de sa veuve ;

« Attendu que ces faits, diversement interprétés par les parties, n'impliquent pas nécessairement de la part d'Adam, la résolution de retirer une pièce admise à la représentation dont il ne pouvait régulièrement opérer le retrait que de concert et du consentement de Scribe, son collaborateur ;

« Par ces motifs,

« Dit et ordonne que Perrin sera tenu de reprendre et de poursuivre sans interruptions les répétitions de l'opéra-comique, etc... »

D'autres jugements ont également décidé que le directeur était tenu de justifier du retrait, de l'abandon ou du remplacement d'une pièce convenus d'un commun accord avec l'auteur. Citons notamment un jugement du tribunal civil de la Seine, en date du 5 juillet 1867 (1) :

« Attendu que Dumaine, directeur du théâtre de la Gaité prétend en vain qu'un accord serait intervenu entre les parties, par suite duquel Brésil aurait composé un autre drame qui devait être représenté au lieu de la « Sibérienne » ; mais que si Dumaine a pu croire de bonne foi que cette

(1) *Le Droit*, 6 juillet 1867.

substitution avait été agréée par Brésil, il résulte néanmoins des circonstances de la cause que Brésil a toujours entendu se réserver le droit qui lui appartenait de faire représenter son drame « La Sibérienne »; ainsi que les parties en étaient primitivement convenues. »

De même, on lit dans un autre jugement du tribunal de commerce de la Seine, en date du 23 juin 1863 (1) :

«... Attendu que vainement, pour repousser l'indemnité réclamée par Hugot, auteur d'une pièce en trois actes « L'Homme au petit manteau bleu », Harel, directeur de la Porte-Saint-Martin, prétend que cette pièce avait été depuis longtemps abandonnée par l'auteur et, d'accord avec lui, remplacée par d'autres qu'il a fait représenter depuis ; qu'il ne justifie nullement de l'abandon et du remplacement dont il excipe ;

« Qu'il ressort au contraire des documents de la cause que la mise à l'étude de la pièce « L'Homme au petit manteau bleu » a été ajournée plusieurs fois, d'accord entre les parties, mais n'en devait pas moins arriver à se produire un jour, ainsi que le prouve la conservation du manuscrit entre les mains de Harel ; d'où il suit qu'il y a lieu, conformément aux conventions, de l'obliger à payer à Hugot les 1.200 francs réclamés. »

A côté de la résiliation produite par l'accord formel des parties, il y a telle circonstance où elle peut être la conséquence d'un accord tacite.

Il peut arriver, par exemple, que le bail consenti au directeur touche à sa fin, qu'il soit certain que ce bail ne sera pas renouvelé ; qu'au moment où le contrat de représentation est passé, plusieurs pièces antérieurement reçues

(1) *Ann. Pat.*, 1864, p. 192.

attendent encore leur tour, et qu'enfin l'auteur qui contracte ainsi tardivement ait été mis au courant de toutes ces circonstances.

Dans ces conditions, ce dernier sait en contractant qu'il peut ne pas être joué, en sorte que si, en fait, aucune pièce reçue postérieurement à la sienne n'est représentée, on peut très bien admettre que l'auteur a entendu courir la chance d'être jouée, au lieu d'acquérir un droit absolu à l'être.

La résiliation s'opérerait alors d'elle-même, tacitement pour ainsi dire, et sans indemnité, à la charge du directeur, par le seul fait de l'expiration du bail.

III. — *Intervention de l'autorité publique.*

L'intervention de l'autorité publique, au cours des représentations, produit quelquefois la cessation du contrat, lorsque les représentations sont interdites.

D'ailleurs, il ne faut pas confondre l'ordre de l'autorité, mesure répressive, avec l'autorisation de la censure, mesure préventive, au temps où la censure existait.

Nous avons vu en effet que l'approbation par la censure constituait une modalité du contrat. Cette approbation était une condition suspensive, c'est-à-dire que si la censure ne donnait pas son autorisation, le contrat n'était pas éteint : il était réputé n'avoir jamais existé.

L'hypothèse qui nous occupe maintenant est toute différente : une pièce est reçue ; le contrat est définitivement formé, la pièce est jouée, et pour une raison quelconque, à un certain moment elle trouble l'ordre, elle cause du scandale. L'autorité publique, statuant pour l'avenir, fait défense au directeur d'avoir à continuer les représentations de l'ouvrage.

Un des exemples les plus célèbres que nous trouvons dans les annales judiciaires est l'interdiction des représentations de « Le Roi s'amuse », de Victor Hugo. La Comédie-Française avait accepté « Le Roi s'amuse » par contrat du 12 août 1832. La pièce avait été représentée sur le Théâtre-Français le 22 novembre 1832.

Le 10 décembre suivant, un arrêté ministériel en interdit les représentations. Victor Hugo réclama à la Comédie-Française 25.000 francs de dommages-intérêts, si elle se refusait à jouer le drame. Chaix-d'Est-Ange, représentant au procès l'autorité administrative, soutint que les tribunaux ne pouvaient juger un acte d'administration ; Odilon Barrot, avocat de Victor-Hugo, déclara que le droit d'arrêter des représentations théâtrales appartenait au pouvoir municipal, s'il les jugeait de nature à troubler l'ordre public ; et que l'arrêté ministériel avait pour but d'établir une pratique remplaçant et aggravant la censure, qu'on avait cru abolie par la Révolution de 1830.

Enfin, l'avocat de la Comédie-Française se borna à soutenir que l'arrêté du ministre constituait un cas de force majeure qui devait amener la cessation des engagements pris par le théâtre vis-à-vis de l'auteur.

Le tribunal, le 2 janvier 1833 (1), se déclara incompé-

(1) Trib. com. Seine, *Gaz. Trib.*, 3 janvier 1833 :

« Attendu que bien qu'il s'agisse en la cause entre Victor Hugo et la Comédie-Française de l'exécution d'un engagement privé, relatif à la représentation du drame intitulé : « Le Roi s'amuse », il résulte des débats et il est reconnu par les parties que l'exécution de cet engagement est empêchée par un acte administratif qui, en exécution du décret du 8 juin 1806, est motivé sur ce que, dans un grand nombre de scènes dudit drame, les mœurs seraient outragées, en a interdit la représentation ;

« Attendu que pour prononcer au fond, il faudrait inévitablement apprécier l'ordre administratif susdit ; qu'aux termes de l'article 13

tent. Force restait à l'administration et le contrat se trouvait ainsi rompu.

L'année suivante, le 14 juillet 1834 (1), le tribunal de commerce de la Seine se déclarait également incompétent, à propos du drame « Antony » d'Alexandre Dumas, dont la représentation avait été interdite par le ministre de l'intérieur.

M. Jouslin de la Salle, administrateur de la Comédie-Française, qui avait reçu la pièce, qui ne niait pas le traité, et qui déclarait qu'il avait fait tout ce qui dépendait de lui pour jouer la pièce, avait reçu à quatre heures du soir, le jour où elle était affichée, l'ordre d'arrêter la représentation. Or, il est à noter qu'« Antony », avait déjà été représenté sur le théâtre de la Porte-Saint-Martin un grand nombre de fois, sans entraves ni empêchement de l'autorité.

C'était donc un acte purement arbitraire du ministère de l'intérieur, mais devant lequel les parties devaient s'incliner, et qui mettait nettement fin au contrat (2).

Les exemples que nous venons de donner jusqu'à présent concernent plus spécialement les cas où la pièce est réputée immorale ou cause quelque scandale. Mais il est arrivé aussi qu'une pièce fût interdite pour une tout autre cause : la sécurité publique.

Un pâtre des Pyrénées, M. Bonnet, avait offert à M. Fer-

susdit de la loi du 24 août 1790 et de celle du 16 fructidor an III, cette appréciation est hors des attributions de ce tribunal ;

« Par ces motifs,

« Joint les causes, se déclare incompétent, renvoie les parties à se pourvoir devant qui de droit, condamne le demandeur aux dépens. »

(1) *Gaz. Trib.*, 18 juillet 1834. V. également : Lacan et Paulmier, *Législ. des th.*, II, p. 90.

(2) V. dans le même sens : Trib. com. Seine, 23 janvier 1832, *Gaz. Trib.*, 24 janvier 1832.

dinand Laloue de lui livrer un ours d'une extrême docilité et parfaitement apprivoisé. M. Ferdinand Laloue jugea qu'il pouvait utiliser cet animal dans une pièce *ad hoc*, qu'il proposa à M. Fournier. Les offres furent acceptées, et la pièce fut faite : par suite d'arrangements convenus entre les auteurs et M. Collin, directeur de la Gaité, la pièce devait passer au théâtre de ce dernier. Les répétitions commencèrent et ne furent interrompues que par ordre du préfet de police, qui défendit expressément à M. Collin de faire paraître l'ours sur la scène, à moins qu'il ne fût solidement muselé. Cet ordre arrêta la pièce, et tous ceux qui avaient intérêt à ce qu'elle fût jouée assignèrent les directeurs devant le tribunal de commerce.

Le tribunal résilia les conventions verbales intervenues entre les parties et condamna Collin à payer à Bonnet la somme de 1.000 francs, en déduction de laquelle venaient toutefois les acomptes par lui déjà reçus, et à M. Ferdinand Laloue la somme de 500 francs, en lui réservant la propriété de sa pièce.

M. Collin, le directeur, interjeta appel de ce jugement, soutenant qu'il y avait eu cas de force majeure dans l'inexécution de la convention, inexécution dont il avait souffert tout le premier, et qui ne devait être imputée qu'à la défense faite par l'autorité. Cette défense ne pouvait donc engendrer d'action de la part des auteurs.

Mais la Cour d'appel de Paris, le 24 août 1850 (1), sans s'arrêter à ces arguments, qui ne nous semblent cependant pas dénués de toute valeur juridique, confirma le jugement.

IV. -- *Insuccès des représentations.*

Jusqu'ici, nous avons examiné diverses hypothèses d'ex-

(1) *Gaz. Trib.*, 25 août 1850.

tion du contrat de représentation, dans lesquelles cette extinction se produisait plutôt en raison de circonstances anormales. Il nous faut examiner maintenant l'hypothèse la plus pratique qui met fin au contrat de représentation.

Chaque partie, supposons-le, a très exactement exécuté ses obligations. Les conventions portées au contrat ont été de part et d'autre loyalement observées. La pièce convenablement montée a été représentée avec un succès plus ou moins considérable.

Mais, quelle que soit la valeur de celle-ci, le succès évidemment n'est pas éternel. Il arrive un moment où les recettes encaissées ne procurent plus à l'administration du théâtre le bénéfice indispensable à sa prospérité ; la pièce doit alors quitter l'affiche.

Insistons avec quelques détails sur la durée du contrat de représentation :

Lorsque la première représentation a eu lieu, que la critique a rédigé ses comptes-rendus, la question qui se pose est celle de savoir l'accueil qu'elle trouvera auprès du public. On a vu, malgré des premières représentations enthousiastes et des comptes-rendus de journaux très élogieux, des pièces ne donner aucun bénéfice sérieux. D'autres font des recettes tellement insuffisantes qu'on ne peut pas les maintenir sur l'affiche.

Il est bien évident que l'obligation de jouer une pièce, obligation primordiale pour le directeur, ne comporte pas l'obligation de la jouer un certain nombre de fois, à moins bien entendu qu'il n'y ait une stipulation expresse à cet égard.

Certains auteurs stipulent, il est vrai, dans leur traité passé avec l'entreprise théâtrale, nombre minimum de

représentations, quelque doive être le sort de l'ouvrage. Ce système peut être très préjudiciable au directeur.

Dans une affaire que nous avons déjà eu l'occasion de citer (Trib. civ. Seine, 8 mai 1861, cité par Constant, p. 236), M. Réty, directeur du Théâtre-Lyrique, avait reçu un opéra en un acte avec chœurs de Mlle Rivay, ayant pour titre « La Croix blanche », et avait pris l'engagement *de lui assurer quarante représentations*.

De même, M. Porel, directeur de l'Odéon, avait assuré un minimum *de trente représentations* pour la pièce intitulée « Où peut-on être mieux ? » de M. Laurencin et la pièce n'avait été jouée que huit fois. L'auteur réclama 8.000 francs de dommages-intérêts, mais perdit son procès, car le contrat qui liait la Société des Auteurs dramatiques et l'Odéon interdisait tant à l'auteur qu'au directeur de faire aucune convention ayant pour objet de garantir à l'auteur un nombre déterminé de représentations (1).

Ainsi donc, en l'absence de toutes conventions valables ou de tout règlement de théâtre fixant un minimum de représentations, si les recettes baissent, si le directeur perd de l'argent, il est en droit de faire cesser les représentations (2).

Demandons-nous cependant si le directeur pourrait dès que la pièce a été présentée au public, arrêter le cours des représentations.

(1) Trib. com. Seine, 24 août 1885, *Le Droit*, 4 sept. 1886.

(2) « La représentation disait déjà une ordonnance du 18 janvier 1816 sur l'opéra, d'un ouvrage dont le succès s'affaiblirait et ne produirait qu'une recette médiocre pourra être suspendue, sans égard aux réclamations des auteurs. » (Titre II, art. 15 de l'ordonnance de 1816.)

Tout d'abord, les auteurs, au lendemain d'une première représentation qui a donné de mauvais résultats, peuvent exiger une répétition nouvelle. La raison de cette règle, consacrée par l'usage et admise par tous les jurisconsultes qui se sont occupés des questions théâtrales, vient de ce qu'on peut toujours supposer que si la pièce a été mal accueillie, c'est en raison de jeu défectueux des artistes.

De même, il existe une autre règle consacrée par l'usage, qui veut que l'auteur ait toujours le droit d'exiger trois représentations, à moins qu'à la première, le public n'ait pas laissé terminer la pièce et que le directeur, devant un tel insuccès, ait été forcé de faire baisser le rideau.

Cette règle que trois représentations sont normalement dues à l'auteur se justifie aisément : à la première, une cabale pouvait être montée, et on estime qu'il est juste de donner à l'auteur le droit de faire une seconde et même une troisième tentative devant un public moins partial.

Au cas où la pièce a obtenu plein succès, soit dès le début, soit peu à peu, le contrat de représentation doit recevoir son entière exécution ; le directeur est tenu de jouer l'œuvre tant que les recettes sont fructueuses ; ce sont ces recettes qui constituent la meilleure base d'appréciation quant à la question de savoir le nombre de représentations que pourra obtenir un ouvrage (1).

(1) Quelquefois la convention passée entre le directeur et l'auteur indique formellement quel doit être le minimum des recettes pour que la pièce quitte l'affiche, étant donné les frais que le théâtre doit supporter chaque soir.

Quelquefois même les représentations ne cessent pas par ce seul fait que les recettes deviennent insuffisantes : il en est ainsi lorsqu'une convention est intervenue, aux termes de laquelle il est stipulé que les représentations continueront tant qu'on ne sera pas descendu au-

Le directeur est ici le meilleur juge : « Son intérêt répond de sa volonté » (1). Il faudrait donc supposer une véritable fraude de sa part si, sans motifs légitimes, il arrêta le cours des représentations d'une pièce en plein succès et mettait ainsi, de sa propre autorité, fin au contrat.

Que décider cependant s'il en était ainsi ?

MM. Vivien et Blanc (2) estiment que l'auteur n'aurait alors droit à aucune indemnité.

« On voit souvent, disent-ils, des théâtres renoncer à un ouvrage qui fait encore de l'argent, parce qu'ils veulent essayer de plus puissantes attractions sur le public, et jamais les auteurs ne se sont plaints judiciairement de cet abandon. La plus sûre garantie des droits de l'auteur est dans l'intérêt du théâtre. Tout le droit de l'auteur consiste à retirer l'ouvrage arrêté en plein succès pour le porter à tel autre théâtre qu'il en voudra charger. »

Nous ne pouvons admettre cette théorie. Le directeur a manifestement manqué à ses obligations, puisque le but poursuivi est une opération devant rapporter des bénéfices aussi bien à l'auteur qu'au directeur. Donc tant que ces bénéfices sont certains, l'exécution du contrat doit être respectée par les deux parties ; si l'une manque à cette exécution, elle doit des dommages-intérêts.

En dernière analyse, si la représentation est arrêtée sans motifs légitimes, il y a donc lieu, selon les cas, à une action en dommages-intérêts ou à la résiliation du contrat, et

dessous d'une moyenne formée en tenant compte à la fois des représentations fructueuses et de celles qui sont insuffisamment rémunératrices.

(1) Pouillet, *Propriété litt.*, n° 775. — V. aussi Blanc, *Traité de la Contrefaçon*, p. 224.

(2) Vivien et Blanc, *Législ. des th.*, n° 419.

ces deux sanctions peuvent être prononcées ensemble ou séparément.

Nous déciderons donc que l'appréciation du directeur, en ce qui concerne le retrait de l'ouvrage, peut toujours être critiquée par l'auteur et qu'en définitive ce sont les tribunaux qui peuvent fixer, s'il y a lieu, la base d'une réparation pécuniaire.

Citons quelques exemples :

Le 21 mai 1908, M. Henry Bataille informait officiellement la Commission des auteurs dramatiques que M. Guitry, directeur de la Renaissance, avait arrêté en plein succès les représentations de sa pièce intitulée « La Femme nue ». Il s'élevait vivement contre ce procédé et demandait à la Commission de l'apprécier. La Commission des auteurs estima que M. Guitry avait outrepassé ses droits, et M. Bataille, se tenant pour satisfait, n'intenta pas contre M. Guitry l'action en réparation du préjudice qu'il pensait lui avoir été causé.

Inversement, un auteur s'était plaint de ce que les représentations de sa pièce avaient été interrompues arbitrairement par le directeur, qui avait pu prouver son entière bonne foi, et chiffres en mains, avait pu établir que les recettes ne couvraient plus les frais occasionnés par l'ouvrage (1) :

« Attendu que Gandillot, auteur dramatique, a formé contre Marx, directeur du théâtre Cluny, une demande de résiliation du contrat intervenu entre eux au sujet de la pièce intitulée « La Cage aux lions » et en 10.000 francs de dommages-intérêts ;

(1) Trib. civ. Seine, 30 janvier 1897, *Ann. Pat.*, 97, p. 251.

« Attendu que Gandillot reproche à Marx d'avoir violé le traité qui les liait, en interrompant arbitrairement les représentations de « La Cage aux lions » ;

« Attendu que Marx repousse ce grief en soutenant qu'il n'a pris, au sujet de ladite pièce, aucun engagement particulier ; que par suite, il est resté maître de cesser ou de continuer les représentations, lorsqu'elles étaient du reste devenues onéreuses pour le théâtre de Cluny ;

« Attendu que le demandeur ne justifiant d'aucune convention spéciale, il appartient au tribunal de rechercher la commune intention des parties ;

« Attendu qu'on ne saurait admettre avec Marx que tout directeur, à défaut d'engagement spécial, n'a de loi que son bon plaisir, et qu'il peut arrêter à son gré le cours des représentations, même en plein succès, sauf à l'auteur à retirer sa pièce et à la porter à un autre théâtre ; qu'il est plus rationnel et plus équitable d'interpréter le contrat tacite en ce sens que dans la pensée des parties la pièce doit être jouée aussi longtemps qu'elle rapporte à l'une et à l'autre des recettes fructueuses ; qu'en un mot la bonne foi et l'usage doivent présider à l'exécution de la convention ;

« Mais que le retrait de « La Cage aux lions » est entièrement justifié par le tableau des recettes manifestement inférieures aux dépenses quotidiennes du théâtre ;

« Qu'il est d'une sage administration et conforme aux accords implicites des parties d'abandonner une pièce que ne soutient pas la faveur du public ;

« Par ces motifs,

« Déclare Gandillot mal fondé en ses demandes... »

En résumé, lorsque les conventions sont muettes, sur le nombre des représentations, l'auteur est présumé s'en être

rapporté à la loyauté du directeur. Néanmoins, s'il croit avoir à se plaindre de l'insuffisance du nombre des représentations, il doit mettre le directeur en demeure d'exécuter la convention, et sur le refus de celui-ci, saisir les tribunaux qui seront chargés d'apprécier les circonstances et les motifs du refus par application du principe qui veut que les conventions soient exécutées de bonne foi (1).

En tous cas, il est d'usage que le directeur qui veut mettre fin aux représentations d'une pièce annonce les dernières, afin de ne pas priver l'auteur d'une augmentation probable des recettes. D'ailleurs, il est évident que cette publicité spéciale est aussi dans son intérêt.

Nous venons d'examiner dans quel cas la pièce quitte l'affiche, après avoir été jouée un certain nombre de fois. Mais il n'en faudrait pas conclure, que le simple fait par le directeur de suspendre ainsi les représentations anéantit *ipso facto* le contrat passé entre l'auteur et lui. Lorsque la pièce quitte l'affiche, elle tombe en principe dans le répertoire, ainsi que nous l'avons dit plus haut, et ce n'est que lorsque, pendant le cours de l'année qui suit, la pièce n'a pas été reprise un certain nombre de fois (ce nombre minimum étant fixé par le contrat primitif, par l'usage, ou par les traités généraux, suivant les cas) que l'on peut dire que le contrat de représentation a pris fin ; c'est seulement à partir de ce moment que l'auteur reprend la libre disposition de son œuvre et peut la porter à un autre théâtre.

V. — *Faillite du Directeur.*

Pour terminer l'étude des causes d'extinction du contrat de représentation théâtrale, il nous faut rapidement envisager l'hypothèse de *la faillite* du directeur.

(1) Ainsi jugé : 9 août 1831 ; Trib. civ. Seine, *Gaz. Trib.*, 10 août.

Supposons tout d'abord que le directeur, ayant été mis en état de faillite ou de liquidation judiciaire, les circonstances soient telles qu'il n'y ait pas lieu de continuer, même provisoirement, par l'intermédiaire des syndics du liquidateur, l'exploitation théâtrale.

Nous pensons dans ce cas que le contrat de représentation est définitivement rompu, soit qu'il s'agisse de pièces reçues, mais non encore jouées, soit qu'il s'agisse de pièces en cours de représentation. Nous estimons donc que les auteurs peuvent reprendre purement et simplement leurs ouvrages et chercher à contracter avec une autre direction. On ne saurait en effet leur faire grief de ne pas exécuter leurs obligations vis-à-vis d'un failli qui ne peut manifestement plus exécuter les siennes. D'ailleurs si, à la suite des opérations de l'union, le théâtre passait aux mains d'un adjudicataire, nous croyons que les auteurs auraient vis-à-vis de cet adjudicataire, même s'il ne changeait pas le genre du théâtre, repris toute liberté.

D'abord il en est ainsi toutes les fois que le failli avait un traité avec la Société des Auteurs, et nous croyons que cette solution devrait être maintenue, même en l'absence d'un semblable traité, car si le cahier des charges de l'adjudication peut bien imposer à l'adjudicataire l'obligation de respecter les contrats de représentation passés par le failli, il ne nous semble pas possible de lier malgré eux les auteurs avec le nouveau directeur.

La question est beaucoup plus délicate lorsque la faillite ou la liquidation judiciaire ayant été déclarée, l'exploitation théâtrale ne disparaît pas pour cela *ipso facto*. Il est en effet possible que dans l'intérêt des créanciers et du failli lui-même, les syndics ou liquidateurs soient autorisés à continuer au moins provisoirement l'exploitation.

Dans ce cas, les pièces en cours de représentation doivent être jouées comme si la faillite n'avait pas été déclarée, et nous croyons que les auteurs, dont les pièces tiennent actuellement l'affiche, ne pourraient pas immédiatement reprendre celles-ci, puisque tant que le théâtre reste ouvert, ils ne subissent dans la perception de leurs droits d'auteur aucun préjudice.

Mais que faut-il décider en ce qui concerne les pièces qui ont été reçues et ne sont point encore entrées en répétitions ?

Il faut, d'après nous, distinguer :

1° *Le directeur failli obtient son concordat.*

Il est alors remis à la tête de ses affaires, et dans ses rapports avec les auteurs, continue son exploitation théâtrale comme auparavant. Dans cette hypothèse, le contrat de représentation n'est pas anéanti, et l'auteur n'est pas en droit de retirer sa pièce.

2° *Le concordat est refusé.*

La période d'union s'ouvre alors, et le contrat de représentation est anéanti ainsi que nous l'avons dit plus haut.

Au mois de janvier 1909, une espèce intéressante a été soumise à l'appréciation des juges de la 1^{re} Chambre du tribunal civil de la Seine.

La Société du théâtre du Palais-Royal ayant été mise en liquidation, MM. Georges Berr et Pierre Decourcelle, qui avaient fait recevoir à ce théâtre une pièce intitulée « Dix minutes d'auto », s'empressèrent de retirer leur ouvrage et le portèrent au théâtre des Nouveautés où il fut représenté.

Le liquidateur de la Société du théâtre du Palais-Royal assigna alors les auteurs en 200.000 francs de dommages-intérêts en se basant sur ce fait que la pièce acceptée avait été mise en répétitions par le directeur de la société en li-

liquidation, que des engagements d'artistes avaient été conclus en vue de la représentation, que des frais exceptionnels avaient été faits pour monter l'ouvrage, que ces auteurs, par suite, en retirant d'office leur pièce, avaient causé un préjudice à la liquidation.

Le tribunal civil de la Seine, le 16 janvier 1909 (1), décida que la société, avec laquelle MM. Berr et Decourcelle avaient traité, était dissoute, et qu'il apparaissait des éléments des débats que la liquidation, ne disposant pas des capitaux nécessaires à l'exploitation du théâtre du Palais-Royal, n'avait fait aucune diligence pour assurer l'exécution des conventions passées avec MM. Berr et Decourcelle. Il est vrai, ajoute le jugement, qu'à la suite de la dissolution de la société, les auteurs ont continué à se préoccuper de l'interprétation qu'ils pourraient donner à leur œuvre, et que plusieurs répétitions eurent lieu ; mais à cette époque, les défendeurs étaient dégagés vis-à-vis de la société Judic et Cie, et ils n'ont agi que dans l'espoir de conclure un traité avec une direction nouvelle. Or, déclara le tribunal, les négociations entreprises dans ce but avec MM. Holacher et Simon ne purent aboutir, ces derniers ayant déclaré qu'ils ne consentiraient à prendre la location du théâtre qu'en vertu d'un contrat résiliable à leur volonté tous les cinq jours, si les recettes de la pièce qu'ils se proposaient de monter étaient inférieures aux frais nécessités par les représentations. MM. Berr et Decourcelle étaient donc fondés à reprendre leur manuscrit, alors que la société, avec laquelle ils avaient contracté, était dissoute et que le liquidateur, faute de ressources, se trouvait dans l'impossibilité d'exploiter le théâ-

(1) *V. Gaz. Trib.*, 17 janvier 1909, *Le Droit*, 17 janvier 1909.

tre, et que d'autre part aucune garantie de nature à assurer le cours normal des représentations de la pièce n'était offerte aux auteurs par MM. Holacher et Simon avec qui ils étaient en droit de ne pas traiter. Par suite, le liquidateur fut déclaré mal fondé en sa demande en 200.000 francs de dommages-intérêts.

APPENDICE

DE LA JURIDICTION COMPÉTENTE DANS LES CONTESTATIONS ENTRE AUTEURS ET DIRECTEURS DE THÉÂTRE.

Aux termes de l'article 632 du Code de commerce, est rangée au nombre des actes de commerce « *toute entreprise de spectacles publics* ».

Le directeur de théâtre est un commerçant ; il est tenu d'avoir, outre le livre des entrées, celui des représentations de chaque jour, celui des comptes avec les auteurs, et de plus, en sa qualité de commerçant, un livre-journal, un livre copie de lettres et un livre d'inventaires. Ces livres font preuve contre lui des engagements qu'il a pu prendre envers les tiers (art. 1330 C. civ.). Tous ces registres servent notamment à contrôler, en cas de faillite, la régularité de sa gestion.

L'auteur, d'autre part, ne fait pas acte de commerce en contractant avec le directeur. L'article 632 du Code de commerce est en effet muet en ce qui le concerne. La stipulation d'une part proportionnelle des recettes ne rend donc pas l'opération commerciale.

Avant d'examiner les questions générales de compétence qui peuvent s'élever quand une contestation surgit entre l'auteur et le directeur, signalons tout d'abord une hypothèse particulière :

Lorsqu'un directeur joue une pièce sans autorisation,

l'auteur, ou bien (quand le directeur a un traité) les agents généraux de la Société des Auteurs, ou leurs correspondants, peuvent réclamer le concours du maire ou du commissaire de police. Ceux-ci ont en effet qualité pour interdire les représentations lorsque le directeur ne justifie pas du consentement formel et par écrit des auteurs. Cette intervention du maire ou du commissaire de police a le double avantage de sauvegarder les intérêts des auteurs et d'éviter aux directeurs des poursuites dont les frais leur incombent tôt ou tard.

Ces dispositions résultent d'une circulaire ministérielle, en date du 11 février 1889, adressée aux préfets des départements, à la suite de plaintes des agents généraux de la Commission des auteurs, qui ne trouvaient pas toujours, auprès des autorités locales, l'appui dont ils avaient besoin pour mener à bien la mission qui leur était confiée.

Si l'intervention du maire ou du commissaire de police est d'ailleurs nulle ou sans effet, et que le directeur vienne à passer outre à la défense, le correspondant de la Société doit provoquer alors par une demande adressée au président du tribunal civil la saisie conservatoire des recettes.

Bien entendu, si la Commission des auteurs décidait la continuation des poursuites contre un directeur qui aurait joué sans autorisation, ce n'est plus devant les tribunaux de commerce qu'il serait assigné, mais devant les tribunaux correctionnels, en vertu de l'article 428 du Code pénal.

Il nous reste maintenant à étudier deux questions :

1° *L'auteur peut-il assigner le directeur à son choix devant le tribunal de commerce ou devant le tribunal civil ?*

2° *L'auteur qui est assigné devant le tribunal de com-*

merce, conjointement avec le directeur, peut-il demander son renvoi devant le tribunal civil ?

La première question nous semble devoir être résolue affirmativement.

Un même acte peut constituer un acte de commerce pour une partie et un acte civil pour l'autre. Il en est ainsi pour le contrat de représentation théâtrale. L'acte est commercial pour le directeur ; il est civil pour l'auteur.

On a soutenu que l'auteur ne pouvait jamais, dans ces conditions, assigner le directeur que devant les juridictions consulaires, en argumentant de cette idée que le tribunal compétent devait se déterminer d'après la qualité du défendeur (1).

La jurisprudence française a autrefois consacré ce premier système :

Bastia : 10 août 1831.

Orléans : 5 mars 1842.

De même, dans un jugement du tribunal civil de Bruxelles, en date du 12 août 1852 (2), nous lisons :

« Attendu que le droit des défendeurs (commerçants) de demander leur renvoi devant leurs juges naturels ne peut être douteux ;

« Qu'en effet il est juste et équitable que le commerçant, qui est soumis aux rigueurs de la justice consulaire, quand il plaît au demandeur de le traduire devant cette juridiction, soit admis, quand il le réclame, à jouir des avantages

(1) L'article 13 de la loi belge du 25 mars 1876 a reproduit cette opinion : « Si la contestation a pour objet un acte qui n'est pas commercial à l'égard de toutes les parties, la compétence se détermine par la nature de l'engagement du défendeur. »

(2) D. 53.2.138.

qu'elle peut lui offrir, et que d'autre part, le non-commerçant ne peut se plaindre de devoir s'adresser à un tribunal d'exception, puisqu'en contractant avec le commerçant il a dû savoir quelles en étaient les conséquences ;

« Par ces motifs,

« Se déclare incompétent... »

La Cour d'appel confirma le 23 avril 1853.

Contrairement à cette opinion, on admet très généralement aujourd'hui et pensons-nous, avec raison, que l'auteur peut assigner à son gré le directeur, soit devant les tribunaux civils, soit devant les tribunaux de commerce.

La juridiction civile est en effet celle qui normalement embrasse toutes les personnes comme tous les intérêts ; jamais on ne peut se plaindre d'avoir été distrait d'un tribunal d'exception pour être traduit devant le tribunal commun. D'ailleurs, le non commerçant, ou celui de la part de qui l'acte n'est pas commercial, ne doit pas être forcé de plaider devant le Tribunal de commerce, dont cet acte ne l'a pas rendu justiciable, ce qui arriverait s'il était obligé d'y traduire son adversaire.

Citons notamment en ce sens un jugement du tribunal civil de la Seine, en date du 30 mars 1884 (1), qui se rapporte tout à fait à notre sujet :

M. Genevais, auteur d'une pièce « Maccarthy » reçue selon lui à l'Odéon, et que le directeur de ce théâtre refusait de faire jouer, avait assigné devant le tribunal civil de la Seine M. Lireux pour se voir condamner à représenter la pièce. Celui-ci demanda que le tribunal se déclarât incompétent.

(1) *Gaz. Trib.*, 31 mars 1884.

Le tribunal civil au contraire se déclara compétent.

De même, le tribunal civil de Montargis estima le 4 août 1868 (1) que le non-commerçant pouvait actionner à son choix, son défendeur commerçant, soit devant la juridiction civile, soit devant la juridiction commerciale.

La Cour d'appel d'Orléans confirma ce jugement le 9 mars 1869 (2).

Notre deuxième question est celle de savoir si l'auteur, assigné devant le tribunal de commerce, conjointement avec le directeur, ne peut pas demander son renvoi devant le tribunal civil.

Un jugement du tribunal de commerce de la Seine, en date du 12 décembre 1844, a répondu négativement (3).

Les frères d'Artois avaient confié à Mlle Péan de la Roche-Jagu le soin de composer la musique d'une pièce intitulée « Le Conseiller et le Mousquetaire », dont ils étaient les auteurs. Crosnier, directeur de l'Opéra-Comique, n'avait pas pu exécuter l'œuvre, car le manuscrit avait été retiré par d'Artois des mains de Mlle de la Roche-Jagu :

«... En ce qui touche la demande de la demoiselle de la Roche-Jagu contre d'Artois frères ;

« Sur la compétence :

« Attendu que d'Artois frères sont assignés pour un seul et même fait conjointement et solidairement avec Crosnier, directeur de l'Opéra-Comique, à l'égard duquel le tribunal de commerce est compétent ;

(1) D. 69.2.55.

(2) Citons encore : Metz, 28 mars 1867, D. 67.2.79 ; Douai, 5 mai 1869, D. 69.2.153 ; Paris, 24 janvier 1874, D. 76.2.116 ; Angers, 3 juin 1875, D. 76.2.116 ; Aix, 15 janvier 1884, D. 85.2.49.

(3) *Le Droit*, 30 novembre et 13 décembre 1844.

« Que leur cause et celle de Crosnier sont connexes et ne sauraient être disjointes ;

« Que d'Artois frères bien qu'ils ne soient pas commerçants, doivent donc dans l'espèce, procéder avec Crosnier devant la juridiction consulaire ;

« Par ces motifs,

« Le tribunal retient leur cause... »

Cette solution du jugement du 12 décembre 1844 a été très vivement critiquée. On ne voit pas en effet en vertu de quel texte il y aurait lieu de faire ici exception aux règles générales de compétence, telles que nous les avons indiquées plus haut. Puisque les deux défendeurs étaient, l'un commerçant et l'autre non-commerçant, il était naturel d'admettre la compétence du tribunal de droit commun, c'est-à-dire celle du tribunal civil, plutôt que de vouloir imposer à un non-commerçant la compétence exceptionnelle des tribunaux de commerce.

Ainsi que le remarquent très exactement MM. Lacan et Paulmier (1), « il n'y a pas lieu en effet d'appliquer ici l'article 637 du Code de commerce, dont le début est ainsi conçu : « Lorsque les lettres de change et les billets porteront en même temps des signatures *d'individus négociants et d'individus non-négociants*, le tribunal de commerce en connaîtra ;... » Cet article n'est nullement général ; il n'est relatif qu'au cas où il s'agit de lettres de change et de billets à ordre ; il déroge à la règle des juridictions et on ne peut l'étendre à d'autres cas. On ne peut pas davantage argumenter de l'article 181 du Code de procédure civile qui veut que ceux qui sont assignés en garantie soient tenus

(1) Lacan et Paulmier, *Législ. des th.*, II, 165.

de procéder devant le tribunal où la demande originaire est pendante, parce que cet article ne s'applique que s'il n'y a pas incompétence *ratione materiæ*. Or, vis-à-vis de l'auteur dramatique, pour qui l'opération est civile, il y a incompétence *ratione materiæ*.

En résumé, dans l'hypothèse qui précède, l'auteur, suivant nous, peut demander son renvoi devant la juridiction civile. La jurisprudence a d'ailleurs quelquefois admis cette solution (1).

(1) Trib. com. Seine, 11 avril 1853, *Gaz. Trib. et Le Droit*, 12 avril 1853. — V. également, 22 décembre 1852, *Gaz. Trib.*, 23 décembre.

CONCLUSION

Quelle conclusion peut-on tirer de cette étude sur la jurisprudence théâtrale ? Il est difficile d'en dégager l'esprit en présence de l'innombrable variété des cas ; car ici, tout est question d'espèce. On peut remarquer cependant, que toutes les fois qu'une contestation s'élève entre un directeur de théâtre et un auteur, les tribunaux tiennent le plus grand compte des exigences du travail intellectuel, lequel ne cède pas toujours à l'impulsion de la volonté et dépend, dans une large mesure, de ce qu'on appelle l'inspiration.

Il y a dans l'effort que nécessite la création d'une œuvre, une sorte d'élaboration mystérieuse qui n'échappe pas au juge clairvoyant. C'est en se plaçant à ce point de vue qu'un tribunal, par exemple, fera fléchir la rigueur des termes d'un contrat, si tel auteur, n'ayant pas livré son manuscrit à échéance fixe, invoque pour excuse une fâcheuse disposition du moment qui ne lui aura pas permis *de s'astreindre à un travail quotidien de plus ou moins de durée*, un état maladif *de nature à paralyser tous ses moyens* ; c'est ainsi, d'une manière générale, que le sentiment de la dignité de l'auteur, le respect de sa conscience d'artiste, en un mot, l'ensemble des considérations de valeur morale que peut faire valoir l'homme de lettres, acquerront sou-

vent aux yeux du magistrat, appelé à se prononcer, une sorte de valeur juridique.

Si les tribunaux, en se fondant sur des motifs de dignité artistique, témoignent à l'égard des auteurs d'un certain esprit de tolérance, auteurs et directeurs doivent, pour une considération analogue, travailler sans cesse dans un esprit de conciliation.

Depuis quelque temps, et peut-être à cause de cette fibre nerveuse particulièrement excitable chez les gens de théâtre, discussions, querelles, conflits de directeur à auteur, tendent à devenir de plus en plus fréquents. Avons-nous besoin de dire que cette animosité va tout à l'encontre des intérêts de deux associés pour une œuvre commune, ou plutôt de deux généraux qui doivent unir leurs efforts et combiner leur tactique en vue de la victoire ; car, on l'a dit avec justesse, une première représentation est une bataille à livrer.

Quel que soit le genre de l'œuvre, il y a pour le directeur, dans une entreprise toujours aléatoire, et souvent fort coûteuse, des intérêts matériels à sauvegarder, pour l'auteur, qu'il soit conscrit ou vétéran, des sentiments d'amour-propre à ménager. Si l'œuvre est de celles qui s'élèvent par la peinture des caractères, par la beauté du style, un intérêt supérieur, celui de l'art, s'ajoute aux deux autres et doit imposer une discipline d'autant plus rigoureuse qu'il y a de plus sérieuses chances de succès à ne pas compromettre.

Nous ne pouvons donc mieux terminer, qu'en souhaitant qu'au cours de ce long et pénible travail des répétitions, insoupçonné du public, de ce patient travail de chaque jour, qui place, à l'avant-scène, en face d'une armée de vaillants comédiens, un directeur et un auteur, tous deux n'obéissent qu'à une même pensée, ne soient animés que d'un même

esprit : celui d'une active et féconde collaboration dans une entente cordiale, heureux, si en mettant au jour l'œuvre nouvelle, résultat d'un effort commun, ils peuvent par la consécration du succès, s'enorgueillir, chacun pour leur part, d'avoir enrichi la littérature dramatique française d'une conquête de plus.

Vu :

Le Président de la thèse,
A COLIN.

Vu :

Le Doyen,
CH. LYON-CAEN

Vu et permis d'imprimer,
Le Vice-Recteur de l'Académie de Paris,
L. LIARD.

TABLE DES MATIÈRES

	Pages
NOTIONS HISTORIQUES	1
GÉNÉRALITÉS. — Définition et nature juridique du contrat de représentation.	27

PREMIÈRE PARTIE

FORMATION DU CONTRAT DE REPRÉSENTATION.	37
CHAPITRE PREMIER. — Période antérieure à la formation du contrat.	40
SECTION I ^{re} . — <i>Choix d'un théâtre.</i>	40
SECTION II. — <i>Dépôt du manuscrit.</i>	54
SECTION III. — <i>Lecture de la pièce.</i>	59
CHAPITRE II. — De la formation proprement dite du contrat	69
SECTION I ^{re} . — <i>Cas normal.</i>	69
§ I. — <i>Acceptation pure et simple.</i>	70
§ II. — <i>Acceptation à corrections.</i>	77
§ III. — <i>Refus.</i>	88
SECTION II. — <i>Cas où le contrat se forme avant la remise de la pièce.</i>	88
SECTION III. — <i>Appendice : suppression de la censure</i>	89

DEUXIÈME PARTIE

EFFETS DU CONTRAT DE REPRÉSENTATION	93
CHAPITRE PREMIER. — Obligations de l'auteur	94
CHAPITRE II. — Obligations du directeur	122
SECTION I ^{re} . — <i>Le directeur doit jouer la pièce.</i>	122
SECTION II. — <i>Le directeur doit assurer le succès de la pièce</i>	149

§ I ^{er} . — Distribution des rôles.	151
§ II. — Répétitions ; mise en scène ; décors.	163
§ III. — Rédaction des affiches	174
§ IV. — Première représentation.	178
SECTION III. — <i>Le directeur doit rémunérer l'auteur</i>	188
CHAPITRE III. — Obligations du nouveau directeur en cas de cession de l'exploitation théâtrale	196

TROISIÈME PARTIE

EXTINCTION DU CONTRAT DE REPRÉSENTATION : 205

I. — Résolution du contrat	205
II. — Résiliation du contrat	206
III. — Intervention de l'autorité publique	210
IV. — Insuccès des représentations	213
V. — Faillite du directeur	220

APPENDICE. — <i>De la juridiction compétente dans les contestations entre auteurs et directeurs de théâtre</i>	225
CONCLUSION	232

Imp. J. Thevenot, Saint-Dizier (Haute-Marne)
